积极生活



Active Life

崔卫平 著

先锋批评文丛



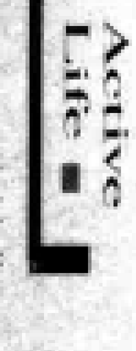


中国人民大学出版社



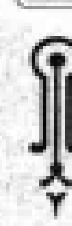
ISBN 7-300-04897-8 /G·1001
定价：22.80元

积极生活



崔卫平 著

先锋批评文丛



中国人民大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

积极生活/崔卫平著.
北京:中国人民大学出版社,2003
(朗朗书房·先锋批评文丛)

ISBN 7-300-04897-8/G·1001
Ⅰ.积…
Ⅱ.崔…
Ⅲ.个人-修养-通俗读物
Ⅳ.B825-49

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第066525号


先锋批评文丛

积极生活

崔卫平著

出版发行	中国人民大学出版社		
社　　址	北京中关村大街31号	邮政编码	100080
电　　话	010-62511242(总编室) 010-62515351(邮购部)		010-62511239(出版部) 010-62514148(门市部)
网　　址	http://www.crup.com.cn http://www.ttrnet.com(人大教研网)		
经　　销	新华书店		
印　　刷	山东高唐印刷有限责任公司		
开　　本	965×1270毫米 1/32	版　　次	2003年10月第1版
印　　张	10.5	印　　次	2003年10月第1次印刷
字　　数	288 000	定　　价	22.80元

请将这当做一个沉默的呼唤

> 我们几乎在说任何一句话时，都不能不是腹背受敌的。在刚刚表达完一个思想的第一秒钟之内，就会产生一个念头：需要另外一篇文章，来表达与刚才相反的意思。
>
> ——崔卫平

同样，当我刚刚写下这个标题的第一秒钟之内，就马上想到了另外两个完全不同的标题，一个是"生活在真实之中"，另一个是"信仰生活"。也许，我觉得都好。紧接着，就又会冒出两个更好的标题："将一种幽暗带到光亮之中"和"我选择站立的位置是一个比较大的裂缝"。当然，最好还是用我自己可以充分展开论述的一个题目："作为一种生活态度的现实感受性。"

所有这一切，都几乎在同时出现，而且根本就不存在区分好坏的标准。但我希望这些不同的标题能表达出我的一个大体上一致的意思，然后把下一秒钟留给那些想表达完全相反的意思的人。

思想，作为一个不断生长着的整体，总是需要这样那样一些完全不同的"营养"来滋润的；你随便从一个人的思想（作品）中切下任何一块来加以评述，都会给人不完全的感觉。但作为一个人，一个活生生的人，在任何时候、任何情况下又都是完整的。这就是一个人所给予我们的"感性确定性"，哪怕如黑格尔所说，这种"感性确定性"又是语言所不能达到的。读有些人的书，我们只见"思想"不见"人"；而读另一些人的书，则见"书"如见"人"。崔卫平的书，看来就属于后者。

在接受《南方周末》的记者夏榆的采访时，这位记者先使用了一系列词语来比附崔卫平这个人，如"尖锐"、"犀利"，"著名学者、文化和思想批评家、翻译家"等等。这些词语与其说是想告诉我们崔卫平是个怎样的人，还不如说是在概括她的思想或文章的风格与特点。

问题就出在概括的无法完备上。不使用这样一些词语不行，使用了，就又把“崔卫平”这个具体的人变成了概念的“一般”。这几乎是一个无法解决的问题。

看来需要换一种问法。不是面对崔卫平的作品或思想，甚至也不是面对她这个人，而是回过头来问一下自己：我为什么喜欢或不喜欢这个人、这个人的这部作品、这部作品中的这种表达等等；或者，为什么当我们在读这个人的作品时，感到是在与这个人打交道，而在读那个人的作品时，却仅仅只是在与他或她的思想打交道？

这里丝毫没有只与一个人的“思想”打交道就不好的意思。海德格尔在讲授亚里士多德的哲学时，只用三句话就打发了亚里士多德“这个人”的一生：“他出生，思考，然后死去。”海德格尔所要讲的和学生们所要听的，只是亚里士多德的“思想”而不是他“这个人”；或者说，亚里士多德的思想就代表、说明、概括了他的一生（当然也就代表、说明和概括了任何一个人的一生）。所以尽管我们又都知道事情并不这样，但我们已满足了，满足了对亚里士多德思想的吸收。对柏拉图、康德、黑格尔，也似乎可以这样；哪怕就是一些在其生平中很有些故事可说的思想家，比如苏格拉底、海德格尔等等，我们也可以只关注他们的思想，当然，这也是他们所愿意的，海德格尔就是一个典型的例子。但我在前面提出的问题依然存在：这种“关注”是怎么发生的？我们为什么只关注这些人的思想而不考虑或不必考虑这样一些“人”？我们为什么只关注或只喜欢这样一些人的思想而不是那样一些人的思想？回到我们的日常生活，我们可以仿照当初海德格尔的提问方式（为什么存在存在而无倒不存在）来问一下自己：为什么我看见了这件事（或这件事的这一方面）而对那件事（或那件事的那一方面）却视而不见，哪怕它就天天发生在自己眼前？

更何况，对更多的人来说，他们什么也没有留下，一切都消失了，对他们的人生，在以后的日子里，几乎不会有任何一个字提到。

为什么？我们为什么不能在平时多对自己的注意力加以这样的追问？这也就是我在读这本《积极生活》时不断向自己提出的问题。

捷克作家赫拉伯尔在接受诺贝尔文学奖时说：“人们往往只谴责‘暴行的残忍’而没有注意到‘暴行被实施时的轻率’。”崔卫平在她的文章中重提了这句话，因为这也等于是在向她自己提问。

事实上,“暴行被实施时的轻率”远比“暴行的残忍”更“残忍”,更震撼人心。其中也可能就包括着我们日常生活中的轻率和漫不经心。这是当我们在电影《辛德勒的名单》中看到一位党卫军军官穿着睡衣,站在阳台上用步枪漫不经心地瞄准随便哪一个刚好路过此地的犹太人进行射击时都强烈感受到了的。我没有证据说明斯皮尔伯格就一定受到了赫拉伯尔的启发。但经由赫拉伯尔的提示与斯皮尔伯格的表现,我相信人类经验中某些常被忽略但又十分关键的方面终于成为了我们的“经验”。就人类经验而言,凡未曾被人格外提醒或未被人整理成文字(或任何一种符号形式)的,就等于是不存在的。任何经验的对象,当我们未曾经验到它时,它对我们来说就不存在或对我们毫无意义。这应该是一个显而易见的事实。当然,这并不是说我们没有经验到它,也就没有别人会经验到它。它只对经验到它的人来说才存在,才有意义。看了崔卫平的这本《积极生活》,我禁不住对自己说,再别骄傲了(不幸的是,谁都有自己可为之而骄傲的东西),你没有看到、没有想到的这些事,人家不但看到了、想到了,还用如此深入、细致、准确、生动的语言表述了出来。这从小的方面说,是对自己的经验世界的补充,从大的方面看,当然也就是对人类经验的丰富。而我们活在世上,不就是想丰富自己的经验世界,或如青年马克思所说的那样,想“人所具有的我都具有”吗?

我们可以沿着这一思路继续想下去:为什么有人能,有人就不能?

能,说的是能看到别人看不到的东西,或者说能把在别人眼中索然无味的东西像变魔术一样,变得富有感情,充满诱惑。

只有当一个东西变得富有感情、充满诱惑时,才能引起别人的注意。这里面确有力量、能力上的差别。

反过来想,一个人要能把某个在一般人眼中索然无味的东西变得富有感情,充满诱惑,他或她自己先得是一个富有感情、充满诱惑的人。自己在别人眼中不是个富有感情、充满诱惑的人,也就在别人身上看不到那种富有感情、充满诱惑的东西。

一个人的成就,说到底,无非是因为他或她具有某种特殊的能力,能致力于一般的人往往忽视或不能坚持下去的事情;而这种特殊的能力,又与他或她能否专注于某种特殊的经验或特殊的观念所具有的“诱惑”有关。

“诱惑”，是从对象的角度来说的，换成主体，不如说成是“欲望”，或如崔卫平在分析汉娜·阿伦特时所说的那样：这个人充满着“智性与情欲的冲突”，而且“生怕其中一个毁了另一个”。我想，能在阿伦特身上看到这种冲突的人，大半自身也常在类似的冲突之中。

这种冲突，或干脆说成是某种使人内心躁动不安的东西，就正是相对于我们一切的知识、概念、判断来说“在先”的东西；尽管我们只对亚里士多德或康德、黑格尔的思想感兴趣，这种“在先”的东西仍是那种决定或左右着我们的“兴趣”转移的力量。在介绍波兰思想家与社会活动家亚当·米奇尼克时，我记得有这样一段话：理由总是在作出决定的后半拍上出现的，它的前半拍是作出这一决定的欲望(大意)。关注那种属于一个人的内在冲突，或作出决定的前半拍的欲望，应该说就属于一个人对现实的感受性；把这种对现实的感受性确立为一种人生的态度，也许就可以说明崔卫平为什么能有意识地关注那样一些人或那样一些问题，能表现出那样一种处世与行文的风格。

人在欲望的支配下是总会不断转移自己的兴趣的。所以这本《积极生活》展示给我们的崔卫平，是一个不断与划分学科的界限进行着不懈斗争而且不断通过“越界”而使自己成为某种意义上的“例外”的人。看收人这本文集的四组文章，我们几乎不知道她是学什么专业出身的，也不知道她的兴趣到底何在。在学术兴趣的后面，我还是要强调情感的因素。情感仍是一种“在先”的东西。有了这种情感性的东西，比如爱，对世界、社会、他人的爱，才有了一种“积极”的生活态度。

人是在学术兴趣的不断转移中才意识到那种情感的力量的，也就是说，才可能捕捉到自己的“意图”，哪怕只是一种朦朦胧胧的指向。而只要有了意图，也就能看到许多别人所看不到的东西，或使在别人眼中索然无味的东西变得富有感情、充满诱惑。而我们一旦明白了一个作者的意图所向，也就大体上能体会到作者凝聚在文字中的感情。这本《积极生活》中的许多文章在前面都有“题记”，我想，题记中的文字大约就是最先吸引住了她的“诱惑之物”或转移了她的意图的东西。这“诱惑之物”只是一些话，甚至可能只是几个词或一个词。所以谈到一个人“现实的感受性”，这里的“现实”，理所当然地就应该包括着“话语的现实”；作为一种指向，这种“现实”也可能只是一些幻想、画面、梦境等等毫无“现实性”可言的东

西。福克纳在谈到他的《喧哗与躁动》时，曾说过促使他创作这部作品的动机，只是一幅长久留在脑海中的画面：一个穿着一双粘满泥巴的鞋的小姑娘趴在一棵大树上正在向一个院子里张望。她为什么是这个样子？她在张望什么？为什么张望？这就有了故事，有了情节，有了他这本《喧哗与躁动》。这是我很早以前看过的一段描述，出处已忘记了，但这个画面却也同样长久地留在了我的脑海中。当我写这篇文章，谈到意图或动机时，才想到了这一画面，并且觉得与自己有了新的意义关系。所以，在谁的脑海中，都会沉睡着一些词语或画面。我们读书、思考，其实也就是一个不断唤醒这些沉睡着的东西的过程。这是一个也许连我们自己都意识不到的潜行着的“意图”或“动机”指向，而凡能唤醒这种“意图”或“动机”的文字（符号），也就正中我们的下怀，吸引了我们的兴趣，让我们觉得好。而作为作者，崔卫平在评论西川的诗歌时说，一个人的力量，就在于看他能不能把“动机”中所蕴含的全部能量都释放出来。

尽管语词也是一种现实，但对语词的感受毕竟不同于对现实生活的感受。本书作者是用“实际的现实”和“作品的现实”这两个概念把它们区分开来的；面她之所以强调这种区分，又是因为她注意到了有的作者是“从智性出发向着生活冒险”，而另有一些作者则是“从生活出发向着言辞冒险”。也许她觉得她更倾向于后者。肯定是生活中的什么触动了她，使她着了迷，觉得更接近于她“欲望着的”主题，她这才编织字词，去描述它、刻画它、论述它，给它的存在以“理由”。

作为一个女性，作为一个搞文学理论出身的评论家，崔卫平的文字竟丝毫显现不出性别的特征；“性别”只是一个她要展开论述的话题。在她的文章中，也没有多少“多愁善感”、“寂寞无助”、“自我分裂”、“美德与品性”、“爱与死”之类的话题；当然，这并不排除她用这样的眼光去审视别人，去接纳别人。我们在前面说了那么多有关“欲望”、“诱惑”、“富有感情”的话，但在崔卫平的作品中，你却丝毫感受不到“浪漫主义”的东西，更看不出她想表现个人的“孤独本能”对社会束缚的反抗，看不出她想“用审美的标准代替功利的标准”（罗素语）——对她来说的“功利”只有一点，这就是以一种积极的生活态度去关注社会的公共领域，并在对“正常的政治生活”的投人中，最大可能地表现自己的个性和实现自己的最高品质。

所以，“智性与情欲”的冲突，对“实际的现实”与“作品的现实”的区分，以及她所论述到的“良心的反抗”与“公民的反抗”的不同，在她的作品中，也就都表现为一种“社会反抗”与“自我反抗”的不那么和谐的双重奏。

“社会反抗”，源自对社会疾苦的切身感受，源自现实生活中芸芸众生的恐惧与无奈，源自当我们不得不“面对强权和悖谬的世界”时所不能不有的承担；而“自我反抗”，说到底，是要破除那种发自内部而不是外部的恐惧与虚无感，是要对人性中那种种不易觉察的黑暗进行“反省的批判”(她觉得这是她发明的一个词语)，并对那“沉默的深渊投以持久的关注”。前者使她服膺阿伦特的这样一段话：“富有人性的生活不可能在孤寂中得到，也不会通过把自身的事务交给他人而得到；它仅仅在一个人投身到‘公共领域的冒险活动’中才能实现。”后者又使她时时警惕着自己或他人随时都可能流露出来的道德上的优越感，提醒自己不要以为自己是一个负有特殊使命(比如思想启蒙之类)、可以高高在上的“精英”。于是，这里就表现出两方面的矛盾：一是她不得不扮演一个在“社会”之外从而才能对社会进行客观评述的“旁观者”，比如当她面对在深更半夜忽然来到家里的一群“欠发达资本主义地区的发达抒情诗人”时，她就只是一位“旁观者”，尽管哪怕就只是“旁观”也得倾注自己的全部感情；另一方面就是渴望生活在“社会”里面，与他人能进行开诚布公、哪怕是充满误解的交流。哪怕是在谈论阿伦特或哈维尔，她也给人一种“置身其间”、使描述和介绍同时能够成为自己敞开和显露的感觉。而这一点，又显然与第二个方面的困惑有了关系，这就是当一种“言说”(saying)成为了“行动”(acting)时，她到底要突出的是其“功效”(effecting)的一面，还是其“显露”(showing)的一面？她毕竟不是一位社会活动家，她只是一个普普通通的“中国知识分子”；她并不认为她说的话就能有多么重要的社会效果，她的“介人”在某种程度上也具有些许“戏谑”的意味，这从她与王晓渔等人组成一个专门在网上“攻城拔寨”的“世纪泰坦尼克教室”就能看出来。但她同时希望着通过自己的投身能有所改变，因为有那么多人就这样一直热衷于生活在“伪问题”之中。也许别人以为她才生活在“伪问题”之中；这使她不能不觉得自己的每一句话都会“腹背受敌”，因为她还不知道哪边是她的“腹”，哪边是她的“背”。所以她才如此喜欢“沉默”

这个主题，我也最后终于把这篇文章定名为“请将这当做一个沉默的呼唤”。

我个人几乎是在一种充满感激的心情中读完这本书的，因为对海子，对西川，对北京那群生活在“欠发达资本主义地区的发达抒情诗人”，我真的很陌生；还有上海的女诗人陆忆敏，就是把她的诗摆在我面前，我也不可能有如此细微的体会；就是伍尔夫、波伏娃、阿伦特、昆德拉，最多也只能算是半生不熟，一知半解，更何况还有“布拉格精神”中提到的东欧那么多如此杰出的思想家、社会活动家和诗人、作家，有些我几乎是闻所未闻，比如亚当·米奇尼克。你不得不佩服作者能把一个人的思想或作品与这个人大体上的经历如此简明扼要地结合在一起，而且一下子就能切人你最感兴趣的角度。当然，最给人以深刻印象的，还是作者善于在比较中调动你的阅读经验和生活阅历，比如在谈到阿伦特时，她不但不忘时时提到海德格尔，而且也不忘处处拿阿伦特与伯林，与波伏娃进行比较；在伍尔夫的身旁，就站着也许对我们来说更为熟悉的一大批优秀的“剑桥毕业生”(所谓的布鲁姆斯伯里团体)，而且让奥斯汀、艾米莉·勃朗特与夏洛蒂·勃朗特和乔治·艾略特的身影若隐若现；在谈到哈维尔时，则必须让人同时想到昆德拉和米奇尼克，甚至要把捷克的“持不同政见者”与波兰的进行比较；在论述到海子时，我们就应该同时想到骆一禾和西川，并且在这样的背景下阅读西川的诗；当她分析到昆德拉时，她把笔锋转向了《生命中不能承受之轻》中的萨宾娜和特丽莎；而电影《太阳灼人》中的密迪亚和寇托夫本身就构成了同中之异和异中之同的绝好比较；还有哈谢夫和卡夫卡，《长夜读诗》中的五位诗人及其作品。几乎可以说，每个人或每个人的作品都是在比较中鲜明起来的，而且读后，掩卷而思，能给人一种“疲惫后的宁静”。

文集中的《走向社会团结》也许是我们国家在面对 SARS 这一突如其来的灾祸时公开发表的惟一或第一篇正面讨论该问题的文章。也正是这篇文章，在这样一个“非常时刻”，展现出了她的“善良意愿”，这就是呼唤社会团结。只有在心中积淀着所有以往通过各种形式把人“隔离”起来而酝酿和培植出的分裂与仇恨这种对民族而言的“苦难”的人，才知道“苦难”并不等于“正义”，才呼唤社会的团结，哪怕这种呼唤也只是一种“沉默的呼唤”。

我们有百分之一百的理由怀疑“坏事变好事”的逻辑，我们也只有在默默的忍受中体味那种真正的孤独。尽管崔卫平女士一再借用阿伦特的话告诉我们说“孤独是极权主义的前兆”，但人与人是不同的；我就远没有崔女士所表现出的那种人格上的力量和积极生活的人生态度。但我还是愿意把她在《为阿伦特一辩》的最后所说的那句话，稍微更有分寸地改为：“这个女人，还真让人艳羡！”

陈家琪

目　　录

请将这当做一个沉默的呼唤 …………………………………………… (1)

第一辑　在虚构和现实之间

阁楼上的疯男人 ………………………………………………………… (3)
从另一端托起世界的天平 ……………………………………………… (10)
为什么是荷马 …………………………………………………………… (21)
弗吉尼亚·伍尔夫:在沉默和言语之间 ……………………………… (25)
西蒙娜·德·波伏娃:双刃的言辞之剑 ……………………………… (32)
赫伯特:在虚构和现实之间 …………………………………………… (40)
郭路生 …………………………………………………………………… (51)
海子神话 ………………………………………………………………… (58)
远方和阿里巴巴山洞 …………………………………………………… (69)
文明的女儿 ……………………………………………………………… (77)
狂欢 诅咒 再生 ………………………………………………………… (90)
欠发达资本主义地区的发达抒情诗人 ……………………………… (105)

第二辑　积极生活

为什么是伪问题 ………………………………………………………… (111)
我们自身的限制和批评的限制 ………………………………………… (117)
良心拒绝和公民不服从 ………………………………………………… (122)
录影力量——社会运动纪录片 ………………………………………… (126)
走向社会团结 …………………………………………………………… (134)

汉娜·阿伦特：亚里士多德绝望的女儿 …… (136)
承担一个犹太人的重负 …… (146)
人是天生的政治动物 …… (157)
为阿伦特一辩 …… (164)
承担做不同的犹太人 …… (172)

第三辑　布拉格精神

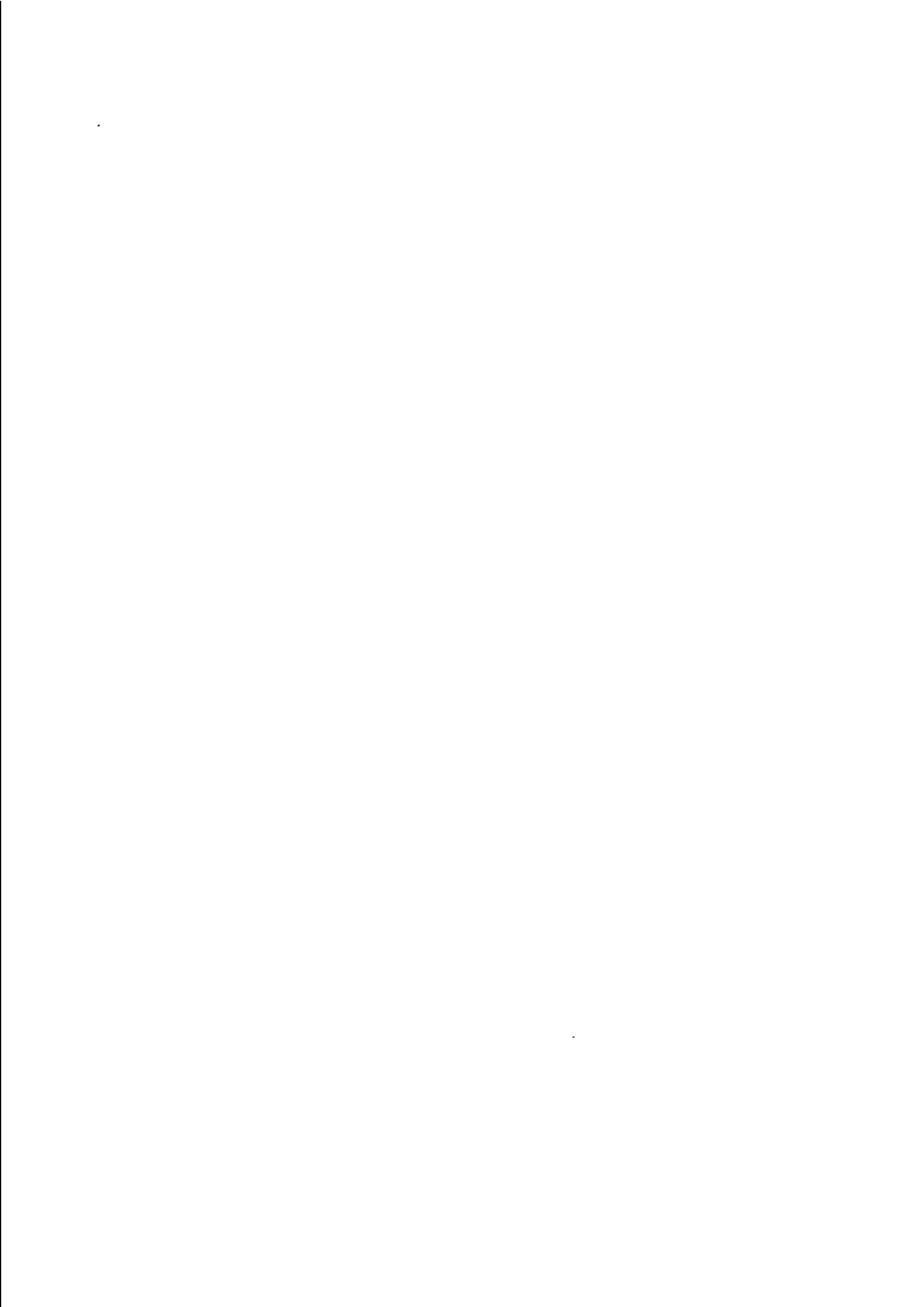
驳米兰·昆德拉 …… (185)
被剥夺者是危险的——读影片《太阳灼人》 …… (190)
布拉格精神 …… (194)
面对强权和悖谬的世界 …… (200)
拥有另外一种经验 …… (209)
长夜读诗 …… (220)
分享哈维尔—分享共同的底线 …… (236)
你将用眉尖滴下的汗水换取面包 …… (256)

第四辑　一种微弱而又积极的声音

一种微弱而又积极的声音——访谈陈家琪 …… (279)
在一面镜子面前举起另外一面镜子——和李大卫谈文学 …… (290)
将一种幽暗带到光亮之中——和虹影谈《饥饿的女儿》 …… (294)
和韩少功谈《马桥词典》 …… (300)
苦难不等于正义——和王晓渔谈一下下午 …… (310)
"我选择站立的位置是一个比较大的裂缝"(7000)
——《南方周末》记者夏榆访谈 …… (317)
代跋——答家琪 …… (324)

第一辑 在虚构和现实之间

这样一个世界如同这个世界的回声。它悄悄记录和无声映照着在这个世界中一一出现的事物，包括那些被扼杀的、难以开口的声音、那些遭放逐、只能在黑暗中诉说的故事。难道我们的良心和内在的责任感不也像寂寞幽深的影子一样跟随着我们，它们知道事情难以察觉的另外一些方面，知道不只是我们自己才了解我们所经历的伤痛、失败和幸福，知道我们头顶上存在着一个更大的秩序，并以此获得我们灵魂的尺度和精神的价值。



阁楼上的疯男人

这个题目的灵感显然得自于女权主义的一个著名表述:“阁楼上的疯女人。”它原先指的是罗切斯特从来也没有露过面的可怜的妻子。在我们的记忆中,隐约还能听得见这位被囚禁的妻子的低声吼叫。那是一个近乎动物式的呐喊,出于对命运彻底的无力和无能。被当做一个隐喻,它所表达的是一般女人不同程度的被压抑状态,她们的无声无息,以及在这无声无息背后孤独愤怒的吼叫。

现在我是在另外一个语境中需要它,我想拿它来“反串”一个同样也是被压抑被囚禁的角色。但愿这种做法不要引起太多的误会。

> 今天全没月光,我知道不妙。早上小心出门,赵贵翁的眼色便怪:似乎怕我,似乎想害我。还有七八个人,交头接耳的议论我,又怕我看见。一路上的人,都是如此。其中最凶的一个人,张着嘴,对我笑了一笑;我便从头冷到脚跟,晓得他们布置,都已妥当了。

这样的名篇名句我们都能背得出来,更熟悉其中所要表达的含义:一个怀着“独异”思想的“个人”和周围世界的紧张关系,他和周围一般人们之间的冲突和对抗。这个人从别处得到了另外一种启发,得到另外一种认识,他的精神踏入另一条河流,并且溯源而上,到达一个不为他人所了解的地方。他所承受的巨大压力最终使得他得了“精神迫害狂”。但他始终不是一个病理意义上的“病人”。在他的谵言妄语中,透露了“火一般热情”的真理:“我翻开历史一查,这历史没有年代,歪歪斜斜的每页上都写着‘仁义道德’几个字。我横竖睡不着,仔细看了半夜,才从字缝里看出字来,满本都写着两个字是‘吃人’。”

仿佛是从遥远的深处传来,是在幽远黑暗的隧道中凿出的一线光亮。这样的真理带着它的全部疏异性第一次面世,人们想不出来什么时候见

过类似的说法。在这个意义上，与其说它如一声惊雷，不如说如一声闷雷，听上去浑浊、生涩、逼仄而坚硬。

他不是一般意义上的"先驱者"或"精神界之战士"，即不是在任何年代如 12 世纪也可以出现的那种"先知"。他是一位"现代英雄"。表明他的现代身份的是他对"现时"及其所意味的"断裂"的一种自觉意识。福柯在《什么是启蒙?》一文中分析了康德对于"启蒙"的界定以及波德莱尔对于"现代性"的定义。康德的"启蒙"意味着一个"出口"或"出路"，意味着从一种不成熟的状态走向成熟，其中包含了这样的思想：人们正面临着一种转折，意味着去辨明和迎接即将降临的某个时刻及其意义。某些东西正在成为过去。在波德莱尔那里，与"现时"的结合或把握现时是成为"英雄"的可能性，"是把现在'英雄化'的意志"，尽管这种"现时"是多么"短暂"、"飞逝"和"偶然"。[①] 显然，鲁迅笔下的这位"狂人"把自己定位在"现代"的门槛上。他从漫长绵延的历史中"抬"起头来，发现了其中隐藏的巨大的可怕的秘密，自从把"古久先生的陈年流水簿子踹了一脚"开始，他便宣布了一种历史的中断："你们要知道将来是容不得吃人的人。"

正是这里可能引起极大的困惑，可以拣出另外一个思索的线头来。坦率地说，从我十几岁最初接触这篇故事开始，它一直在我心中留下迷惑不解的印象，成为一个疑团，其中有许多非常晦涩交织、让人不知所措和失去判断的东西。实际上，写作这篇小说的鲁迅先生本人在这篇小说中的态度也是矛盾的。一方面它旨在抨击封建的"吃人礼教"，"暴露家族制度和礼教的弊害"。但另一方面，从中并不能看出有冲破这种窒息人的制度的可能性，或者它本身已经千疮百孔、腐朽和不堪一击；相反，那种如"铁一般"的黑暗几乎没有任何缝隙。因此，那位叛逆者的立场并不容易被人认可。事实上，他已经归于彻底的失败——注意这篇小说的前言中所交代的，"然已早愈，赴某地候补矣。"结果这惟一的"出口"和它所带来微弱的光线倏然而逝，人们从中并不能得到任何鼓励和值得效仿的东西。他非但没有战胜黑暗，反而被黑暗所吞噬。无论如何，这是一部颇易产生歧义的作品。

可以将这种失败归于两个原因。一是这黑暗浓重深长，谁也逃脱不

---

① 福柯：《什么是启蒙?》，汪晖译，《文化与公共性》，三联书店，1998 年 6 月。

了它覆盖的阴影，结果使得每一个人都成为它的一部分，将要被吃的人也曾经是吃过人的人。二是和作者的一个根本的思想有关：一个有着卓尔不群思想的人，他与周围环境格格不入，并越是这样，他便越是受到冷遇和感到四面受敌；清醒的个人过得心惊肉跳、痛不欲生，等待着他的是一条死胡同。这实际上也使得小说结尾处"救救孩子"的呼声十分虚弱。如果说小孩子从小已经跟着吃人，那么他们怎么可能有一个新的起点？他们将从什么地方开始？如何去找到另外一个出口而不是那个像是从命运上被诅咒的？某种自我缠绕已经到了几乎称得上是自我抗击、自我诅咒和自我戕害的地步。这是一位一点战绩都没有的战士。他曾经改变过自己，然而又把自己改了回去；与其说他说出了所处社会的真理和真相，毋宁说他宣布了它的难以改变乃至不可抗拒。这是一个十分悲观的结论。难怪作者称自己的这部比起果戈理的同名小说来，更加"忧愤深广"。怎么办？"启蒙"的光亮一经闪现便已消失在无边黑暗中，"新真理"刚一出场便已宣布自己的终结，那么，它们在何种程度上成为不可逆转的转变，成为真正意义上的"启蒙"及其所带来的成果？

康德关于启蒙论述的要点不仅在于宣布了一个新时代的到来，而且是这样一个划时代的开始：人人都学会使用他们的理性。"要有勇气运用你自己的理智！这就是启蒙运动的口号。"(《答复这个问题："什么是启蒙运动?"》[①] 在这之前的状况恰恰相反，大多数人无力运用他们自己的头脑，需要和乐于由别人来引导，习惯于将自己交给监护他们的"保护人"，因懒惰和怯懦听从于他们。康德将之称为"不成熟状态"。这种不成熟性质最好由他们的保护人的工作来加以说明。俨然以"保护人"自居的这些人干什么呢？"保护人首先是使他们的牲口愚蠢，并且小心提防着这些温驯的畜生冒险从锁着他们的摇车里迈出一步；然后就向他们指出他们独自行走时会遇到的危险。"虽然要使得人们走出几乎已经成为天性的那种依赖状态是很困难的，但康德的结论是：这是"很可能的；只要允许他们自由，这还确实几乎是不可避免的"。不仅是自由，而且是公开地运用他们理性的自由。康德的这个结论建立在这样的一个基点之上：原则上人人都拥有他们的理性并能够使用它。这其中包含了一个并非为我们所熟悉

---

① 康德：《历史理性批判》，何兆武译，2版，北京，商务印书馆，1997。

的“可普遍化原则”或曰“主体的普遍性”：某些事情这样的人可以去做，那么别人同样可以去完成；“我”的观点如果不是完全主观任意的，那么也可以成为每一个人的视角，可以置换为每一个人的立场。就人类的理性而言，他们是平等的，享有同样的条件和可能性，尽管在现实中他们有着各种各样的差异。如果这样去理解“启蒙”，那么，它就不是一个“先知”的活动和少数人去警醒大多数人的活动，它承认每一个人的理性，因而是人类历史上第一次意欲将所有的人都纳入其中的活动，它既由每一个勇敢的个人所承担，同时也是每一个人集体参与其中的过程。在这个意义上，就“启蒙”的字面含义而言，“启蒙”反对“启蒙”，“启蒙”反对“先知”，“启蒙”反对“私人拥有”任何哪怕是一种杰出的观念。“启蒙”站在理性的立场上，它同样也反对“神启”之类的东西。这不是一个和暂时的现实有关的考虑，而是一种普遍性的信念。

如果建立起这样的视角，再回到这位“狂人”身上来，问题是不是可以这样被提出：这位叛逆者从什么地方什么人那里获得了那样的真理？这样说并不是真的要找到一个出处，而是要问：他的这种“独异”的心思对其他人是否也有普适性？对其他人来说是否也能够理解和接受？其他人是否迟早也愿意站到他的立场上来，用他的那种眼光看问题和用那种语言说话？如果他们能够，就证明了“狂人”实非狂矣，他所表达的的确是与人人有关的真理，他描述了人人都在其中的真实处境和他们内心深处的要求，“独异”的也是普遍的和人之常情的；而如果他们不能够（不仅现在不能，将来也不能），他们偏偏爱好他们的“不成熟状态”，永远乐于“吃人”和“被吃”，那他们就是一群野蛮人甚至“非人”，在他们心灵之中不可能播下一粒光明的种子。这样一来就会出现明显的逻辑上的问题：从这群野蛮人当中怎么会出现一个通晓另外一种真理的人？这个人声称自己和他们一样也吃过人，但他终于知道“吃人”是不好的和“吃人”的历史终将结束——这个过程是怎样发生的？为什么是他哪怕是暂时走出来面别人不能够？单单是他一个人拥有一种仅仅适合他一个人的真理，那么，这种真理就是无从检验，而它未始不是另外一种野蛮呢？如此，“狂人”和他周围人的关系是一个文明人对一群野蛮人的关系呢，还是一个野蛮人对一群野蛮人的关系？是启蒙的“成熟”的理性打开大门迎接正在准备和走向成熟的门口的人们，还是同样不知“理性为何物”、同样无力和无能运用自己的

理性的两种"不成熟状态"？准确地说，鲁迅本人对这个怪圈是有认识的，他称此人为"狂人"表明了他的不止一种疑虑。后来的阐释者将"狂人"直接当做"先驱者"或"战士"，这是另外一种疯狂。将这位"狂人"看做所要模仿的"榜样"和"标准"，将他立为自己狂言谵语的"保护人"，并迄今还没有从这股劲儿中缓过来——我们周围不乏这样的现象。康德还说：绝大多数的人"都认为步入成熟状态是非常艰辛并且非常危险的"，我以前不知道这位老先生还有对于"人情世故"的如此透辟的观察能力。

李欧梵先生在他《铁屋中的呐喊》中提到林毓生先生认为，在鲁迅的思想探求中，更多地继承了中国古典文化"唯文化思想论"的痕迹。[①] 中国传统思想对鲁迅的影响肯定不止这点。何怀宏先生也曾经指出：中国传统伦理学说中，"明显具有某种文化和道德精英主义特征"。[②] 在这个意义上，我想说在鲁迅有关呼唤"摩罗诗人"、"精神界之战士"的表达中，在将"独异个人"和"庸众"的一再区分中，在所谓"先行的孤独者"的悲凉描述中，与其说是受西方浪漫主义思想文化的影响，毋宁说仍然停留在中国传统文化的框架之内。我指的是在一种根本上是等级制度的社会中，其文化主要地也在表述同一件事：人和人在精神和文化上的等级区分和其他区分。所谓"君君、臣臣、父父、子子"，所谓"子非鱼安知鱼之乐"，不管其表面上有多大差异，都表达了一点：人和人是无法平等和沟通的，他们的人性和理性都不具有普遍性。换句话说，为一些人所理解的，对另外一些人则变得无法理解。这和我们一般所说的现代启蒙是两码事。不管它所弘扬的"普遍的理性"后来遇到多么大的挑战、调整和得到修正，其基本点仍然是不可怀疑的，否则我们就不可能在今天这个世界上，对各种各样的事物和环境建立起码的理解，和更多的人一起，共同完成我们想要实现的目标。

这种情况在我们等级制度的历史中是得到保护的，在目前的现实中也是司空见惯：总是将一部分人和另外一部分人区分开来，潜在地包含着将一部分人划分和不停地划分出去，使得划分者和被划分者都备感孤独，并同样处于"沙粒般的"不安全状态，尤其是被划分出的得不到保障的人

① 李欧梵：《铁屋中的呐喊》，长沙，岳麓书社，1999。

② 何怀宏：《良心论》，上海，上海三联书店，1994。

们,处于被随时和任意地伤害之中,连一个人基本的尊严都没有。针对这样的问题,要有一个重新开始的思想起点。直接地说,除非我们的语言能够将所有的人容纳在内而不是仅仅为少数人所理解和享有,除非我们心中有个"沉默的大多数",并将他们当做所要遵循的界限和衡量我们言行的尺度,除非与他们同时出发并肩而行,在我们的表述中让他们也感到是被表达和有力量的,否则我们的工作就会走向无效。当然,我指的不是每个人在其专业领域中的工作。在上述同一篇文章中,康德将"一个人在其所处的公职岗位或者所担任的职务上所能运用的自己的理性"称之为"私下的运用"。他的"理性的公开运用"是指"任何人作为学者在全部听众面前所能做的那种运用"。

最后我要提到"文学人生"这种表达。这是近一个世纪以来太多的人们曾经接受的看法,也许应追述到梁启超的"小说救国论"(《论小说和群治的关系》)。不只是从文学的角度,也是从人生的角度,这越来越令人怀疑。"文学"在何种意义上和"人生"挂起钩来?她和"人生"的关系真的比其他领域比如科学、法律或政治学更密切和更重要吗?人们是否能够从文学(小说、诗歌)中得到更多的关于"人的生活"的知识和帮助?如果问题过于扑朔迷离,我们不妨现实地想像一下:作为文学家的那些人,他们是否确实比一般的人们拥有更多的人生经验和人生智慧?他们凭什么对人生对生活有更多的发言权?事情怎么会是这样?在人们彼此之间的信任、宽容和克制方面,在处理人际关系中的那些复杂纠缠的方面——比如既爱又恨、既无法认可又难以摆脱、既无法了结又意欲了结等问题上,在将什么悬置、不提、放下,将什么坚持、携带、铭刻于心方面,在如何保持自身的一致性而不致被从四面八方来的各种相反的力量扯得粉碎方面,乃至要不要拥有一个属于自己的人生意义、如何摆脱笼罩在我们周围无孔不入的虚无力量的侵蚀方面等等,文学家不一定比别人有更高明的看法。事实上,我们看到的文学家们在所有这些问题上比一般人表现得更加混乱和无能为力,他们处理实际问题的能力更差劲、更不得法,他们连自己的生活也弄得一塌糊涂。举一个我自己的亲身经历:学了二十多年文学的我,在处理人生的各种问题上,比起我父亲(五个孩子的家长)宽容明朗的智慧来,简直望尘莫及。在文学中看到的"人生"和实际的人生有什么关系?前者不过是一种对后者的"比划比划"罢了,看上去像,其实中看不

中用。文学丰富还是生活丰富？人们在自己的生活中学习生活还是从文学中学习生活？这样简单的问题其结论是一目了然的。如果文学连文学家本人都救不了，她怎么能拯救别人乃至国家、民族？对于这个问题的进一步探讨涉及什么是文学这样非常复杂的问题，这里不便展开。但至少我能表达一点：文学是写在字面上用来给人们阅读的，是一些句子、语词和它们互相之间的衔接、过渡、变化、行进。文学是有限的，不是一种可以任意被规定的东西，尤其不是一种生活方式。从事文学的人不顾自己写下的句子怎样，也就是它们是否可以作为人们合适的阅读对象，相反，却在个人生活方式上面大做文章，以和周围环境的冲突程度来夸耀于世，以表现得如何激烈、愤世嫉俗来表明自己正好是个"天才"或适逢其时降临的"先知"，这样做损害的不只是文学，还有生活。岂止是鲁迅笔下的"狂人"，这样"阁楼上的疯男人"在我们的文学界随处都是。他们把某种"癫狂"当做一种"候补"的途径。

如果说文学现在处于近一个世纪以来从未有过的低潮的话，那么，也是因为她比谁(比如哲学、伦理学、政治学)都曾经风光得不可比拟。她担负了完全是她所不能胜任的"使命"。企图以从事文学来改造社会和世界，这是一个被困在自己的"四堵墙"之内的看法。以"吃人"、"铁屋"、"黑暗"这样一些隐喻来表达对社会的认识，在当今显得远远不够。今天立志改造中国的有为青年，可以尝试从关系、条件、性质等角度，通过理性和具体的分析来指出社会的症结和解决的办法。

(1999 年)

从另一端托起世界的天平

一、两种现实和两种现实感

“介入”总是与谓之“现实”有关。但对于从事写作的人来说，首先有必要区分两种现实：“实际的现实”和“作品的现实”。前者即“此时此地”的现实，人们用来称呼诸如此类的现实还有“日常生活现实”、“社会现实”、“政治现实”、“经济现实”、“历史现实”等等。写作者作为血肉之躯，和每个人一样处于这种现实当中，这个现实中发生的事情无一不同样落在写作者的脚面上。

然而与此同时，一个写作者每天直接面对和与之打交道的是语词或符号，是那些被称之为动词、名词、形容词以及状语、定语、句头句尾等这样一些东西。当他的同胞用“物质的武器”对这个世界及其关系做实际的改造时，他却每天热衷于搬弄词语，处心积虑地去想如何弄好一个句子、妥帖地安放好每一个词，把那些“没有实体”的符号按照某种顺序联系起来，从中诞生出一个虚构的世界。往往有这样的情况：作品的世界给人一种现实世界的印象，仿佛它是一面镜子，从中“反映”出现实世界的某些情况，提供有关现实世界的知识。但说到底，作为“知识”，它应该说是“不确切的”。的确，文学的语言称呼现实，文学的描绘同时将现实事物当做依托和准绳，就像里尔克所说的“接受物质的委托”。但更基本地，作品中出现的“现实”只是对于实际现实的“提示”，它们以局部代表整体、部分代表全貌，作家根据产生理解的需要，挑选富有暗示性的细节，做以一当十的处理。在这个意义上，文学作品的语言都是隐喻性的，许多富有“提示”性的细节加在一起，通过读者的想像力，造成一种整体的幻觉，指向另外一个世界和另外一个时空——那是一个彼时彼地的所在，情感和想像力的

世界。"然而远远地，仿佛正用零星之物/设计一个严肃的实在"（里尔克）。"……但是当你看到了我的作品，觉察出我的灵魂向往着无边的真理，向往着自由的也许是虚幻的王国，你就已经抓住要领了。的确，使我感动的就是这种神秘"（罗丹）。即使是最"现实主义"的作品，也不可能直接是这个世界的一部分或是它的"忠实反映"。

两种现实要求相适应的两种现实感，许多问题就出在这里。

一方面，是缺少对自己工作、"工作台"的现实感，一门心思念及自己要写的东西，想像它们正是实际现实的一部分，在现实中如何发挥功能；而不能实际地看见自己所写下来的东西只是一些看得见、摸不着的词语而已——当他写下"锤子"时，和现实生活中的"锤子"属于性质上根本不同的东西。在这里我要说我们当中有些人对语言仍然抱有一种巫术般的心理，而且是那种"交感巫术"的看法：以为在这儿写下一些词语，在遥远的别处就会相应发生一个大小不等的事件，像呼风唤雨一般。过去有一种说法，把"战斗"的诗歌或小文章当做"匕首和投枪"，但实际上令几千里地之外的敌人应声倒地的，是人民战士愤怒的子弹。在和平时期，如果有一个小偷破门而入接下来畏罪潜逃，等一个诗人起床，那就为时太晚了。

另一方面，也缺少对于实际现实的现实感。应该说，这两者是一脉相承的。作家运用语词进行工作，很容易使得他在现实生活中的力量比较贫弱，在许多方面像个"泥足巨人"。但这并不必然地说，作家只是一些没有现实感的人，他像原始人一样混淆想像的东西和现实的东西，或像一个妄想狂一样，拼命地接近语词的现实而自以为正在接近实际的现实。在这篇篇幅不长的文章中，我不想深究为什么有人几乎从来不具有对现实生活的现实感，只是想指出一点：这两种现实感哪怕有一种就行。一个人拥有了对于写作这项工作的现实感，他从自己的日常工作中逐渐看清了自己正在和什么东西打交道，他会把这种现实感带到实际生活中去，知道实际生活有它自己所面临的现实。那是另外一个不同于自己领域的领域，在它面前不能说自己是十分擅长的专家，因而能做到对此保持距离和敬意，不在它面前自以为是，指手画脚。反过来，一个人具备对于实际生活的现实感，他不惧怕把自己的双脚放在所站立的地面上，为此他感到很坦然很踏实，那么他也会把这种现实感带到自己的工作中去，非常现实地去做一件虚构的事情，同样感到很踏实很坦然，不在这两者之间做一种互

相抵押、互相取消乃至互相出卖的事情。

混淆两种现实的结果是同时损害了这两个世界。三年前我在一个会议上，听到一位从80年代过来的知名批评家一上来开口就说，“90年代现实的发展远远超出了我们的想像。”令我惊讶不已。从表面上看，这位先生是在做一种诚恳的自我批评（对这样的态度我们本该热烈欢迎才是），但是他怎么可以“想像生活”？他凭什么把想像力用在了对生活的认识方面？而这是需要另外一些知识建立在另外不同性质的工作方法上才能进行的工作。他“旧事重提”表明他曾经把这类想像当做判断事物、做出结论的依据！肆无忌惮地说一句，这样的错误最有可能在我的同行身上发生：搞批评的人大多早年都做过创作梦，早年的文学爱好者具有对实际世界朦朦胧胧的想像性的猜测，这是自然的；与直接投入创作的作家不同的是，他们后来从事的是一种“不完全的文学写作”，于是这种早年的梦成为一种后遗症，体现在仍然想像那个实际的世界，而不是实际地去进行文学的想像。在这双重的现实和双重的现实感方面，他们表现出重重复重重的贫弱。

二、文学自身的伦理承担

作品的现实是经由我们的想像力，呈现为一个整体并可以称之为“世界”的。接下来要考虑的问题是，这个“世界”与“实际的世界”如何相关联和关照？甚至是相匹配和竞争？呼吁“介入”就是呼吁“承担”，这是一个伦理上的和政治上的诉求，那么，如何看待文学的伦理意义及政治意义？文学在社会伦理及政治实践的总和中扮演一个什么样的角色？是否有可能在文学内部已经包含了这些伦理的、政治的承担？

1995年诺贝尔文学奖获得者爱尔兰诗人谢默斯·希尼在《诗歌的纠正》① 一文开头写道：在诗歌这个行当中所有的人都受到这个问题的诱惑——被要求去说明诗歌作为一种艺术形式，“与我们作为社会公民的存在之间，其关系到底怎样。它‘在场的功用’到底如何”，在他看来，诗歌作为

① 《希尼诗文选》，吴德安译，1版，北京，作家出版社，2001。

对于现存(或既定的)精神秩序的一种挑战和刺激,不仅体现在一种打破平衡的意义上,而且更在于恢复和建立一种平衡。在每个社会的不同时期,都有着看似无懈可击、无可辩驳的"绝对真理"——各种党派或无党派的"政治家"会要求自身利益观点以外的任何做法都倒向天平上的他们那一边,诗歌则被视为"一种代表它们观点的杠杆练习"。他举例说,如果是处在一次大战期间前线上的英语诗人,所受到的压力便是为这场战争服务,最好是刻画出失去人性的敌人;处于1916年执行法案之后的一位爱尔兰诗人,其遇到的压力就是辱骂执政者的暴政;而如果是一位越战高峰时的美国诗人,当局对他的期待,就是夸张地挥舞战争的大旗。在这种情况下,若是视一位德国士兵为一位朋友或秘密的分担者,视英国政府为一个可以守信的政府等,即"在社会的普遍愿望趋于简单化的情况下增加一种复杂性",便是大逆不道。

在希尼看来,对已经被视为不可挑战的"公共期待"采取一种对抗的态度,其本身便具有新的政治意义。他笔锋一转,出人意料地引用法国20世纪"圣女贞德"西蒙娜·薇依的话来说明这种情况:如果社会在某个时期内于一种强势话语中失去平衡,那么诗歌的政治意义便在于作出一种抗衡,朝事情被遗忘、遭忽视的一头添加力量,以保持天平的平衡。"如果我们知道社会在何种情况下失去平衡,我们必须尽我们自己所能地往称盘较轻的一边增加重量……我们必须形成一种均衡的概念"(薇依)。在薇依看来,"屈从重力,是最大的罪恶"。在这个意义上,希尼认为诗歌具有"纠正效应",这种"纠正效应来自它是一种一闪而逝的替代物",是对于被否定或不断遭到环境威胁的那种"可能性的揭示"。希尼接着引用了瓦茨拉夫·哈维尔对于"希望"的看法来揭示这种诗歌具有同样的美德:在看不到具体出路的情况下,哈维尔的"希望"作为一种灵魂的维度而出现——"无用"然而"有意义"。在诗歌作品中,作为平衡力量之"轻"的一端,则经常体现为在有现成结论的地方,弄出一些出人意料的转化:"通过意识到一个时机,以各种冒险的运作方式,去认识它的困境,预知它的包容力,讲述它的好转。对诗人与观众而言,这恰恰构成了一种仁善之举。"(希尼)

波兰诗人赫伯特有一首诗《一个诗人的重新讲述》,提供了将一个瞬间有力地加以转化的典范。他假设古希腊盲歌手荷马有一天重新开始讲述他的故事:他声称自己曾经讲述过"战争"、"灯塔"、"船只"、"被杀的英

雄"和"杀人的英雄",讲述过"海上的风景"、"城墙的坍塌"、"大火中的谷物"、"翻转的土丘",但是发现自己"忘记了一件东西"——"我忘记了那株柽柳"。这株"柽柳"是在战斗中死去的某人临终前惟一眺望的:

他目光延伸
至最高处
柽柳的干枯的细枝
同时避开了
棕色和绿色的叶子
穿越天空

把目光从表现英雄气概的杀声震天的战场,转向仅仅留在死者临终前眼睛里的"柽柳",也就是转向临终前的死者无力的叹息,这是借荷马之口,对自己所处社会强权者的强势发出挑战,是对这样的强权者所书写的历史作出无声的改动。接着荷马又陈述被自己忘掉的还有"我左手的一只小拇指"以及"一粒石头",接着极为耐心地从一种内在的视角去描绘这只"小拇指"和这粒"石头",落笔之处,无不充满了沉着的人性的温暖:

我的小拇指
是温暖的
柔和地向内弯曲
直到一粒指甲

它由三个部分组成
直接从掌心里生长出来
如果和手掌分离
它将变成一条十足的长虫

它是一只特殊的手指
是这个世界上独一无二的左手小拇指
径直地被赋予我

其他的左手小拇指
是冰凉的抽象

对于石头的描绘是这样的：

一块石子是一个活物
十分完美
和它自身相一致
遵守自身的界限
恰如其分地拥有
作为石头的意义
……
它的激情和冷漠
正当并充满尊严

当我把它捏在手中
我感到一种巨大的谴责
它高贵庄严的身体
识破了一种虚假的温暖

石头不可能被驯服
它们将永远望着我们
用一只辉煌而镇定的眼睛

穿透既定而生硬的外表，以内在的视角去看“一只小拇指”和“一粒石头”，从中看出它们的“激情和冷漠”、“正当并充满尊严”，不难看出这么一个微弱的视角所包含的巨大的颠覆意义——通过这种转化，在提醒人们对微不足道的事物关注的同时，祛除了通常人们对创造历史的“英雄”赋予的魅力，给这个世界一种平衡、拓展和包容，这岂不是给予这个世界最大的善和爱意？英国作家弗吉尼亚·伍尔夫把担当起“轻”的这一头称之为“伸展到极限，悬浮起最脆弱的微粒，并包容起最模糊不定的形体”。

至此问题已经很清楚：文学的写作自有其自身的伦理承担，并且从它自身内部所产生的这种伦理承担对人类其他活动的伦理承担总和来说，是一个正数而不是一个负数。那么在什么情况下，文学失去了它的伦理意义？失去了它担当的勇气、承纳的决心？可以说，是在它与实际的世界持同样水准、同样眼光的时候，是在为任何一种现存的东西作辩护的时候，是在放弃自身和这个世界造成一种紧张关系的时候。我们看到当代中国文学的许多作品，在“意识”的层面上，并没有从“内部”建立什么，而是更快、更夸张地“滑入”现实，沿一条下坡路走下去，加入现实的种种大合唱——从欲望到欲望，从放纵到放纵，从混乱到混乱。从中看不出任何一种制约的力量，看不出“转化”和“转机”，看不出在一个更加深广的背景之上，能够提供平衡和恢复的力量，使得人们在现实中所受的磨损和伤害能够得到弥补和修复，总之，是缺乏来自其他方向上可以称之为“依托”的东西来对现行的“重力”法则作出某些修正，把事情从重力导致的倾斜中拖回来一点点。在某种意义上，古典作品提供的伟大而完整的情感对人们平素琐屑的情感具有一种包容的力量，同样起着某种平衡的作用。这就是它们之所以经久不衰的重要原因。

美籍俄罗斯诗人布罗茨基(1940～1996)在1987年获诺贝尔文学奖的演说中，对这样一种观点进行了批评：写作者尤其是诗人，应当更多地在作品中采用人民群众的语言，即所谓“街谈巷议”。布罗茨基认为这种观点看上去有着“民主的外衣”，但实际上“非常荒谬”。因为其中代表了一种使得文学作为一门艺术从属于历史、屈服于现状的要求。显然，他也坚决反对使文学滑向“现实”的一头。在他看来，事情恰恰相反：不是文学应该使用人民的语言，而是人民应当使用文学的语言。这位曾经因“寄生虫罪”在自己的祖国遭到羁押而后被迫流放的诗人，从自身社会痛切的经验出发，始终捍卫一种文学的尊严。在一个取消个人自由的前现代社会中，以丰富多彩而彰显于世的文学便更为集中地代表了人类文明的尺度：文学及其尊严存在，人类文明的尺度及其尊严才能存在；文学一再遭到践踏和取代，人类文明的尺度也同时消亡。也是在这番演讲中，布罗茨基这样论及文学(其包含的美学尺度)和伦理之间的关系：“每一种新的美学现实，使得人的伦理更加精确。因为美学是伦理之母。”他还谈到这样的想法“不时走访”自己，读来不免让人发出会心的微笑：“以图书馆代替国

家……我们选择领导人，是根据他们的阅读经历，而非政治计划。"这和1990年诺贝尔文学奖获得者诗人奥克塔维奥·帕斯建议当今世界在任的总统们多读点诗有着异曲同工之妙：当这位先生获奖的消息传来，此人正在纽约接受记者的采访，善于随机应变的记者马上问道：几分钟前，您建议美国总统乔治·布什"多读点诗"，那么现在您建议墨西哥总统做什么呢？帕斯的回答很干脆："还是读诗。"

三、所谓"纯文学"和"介入"的问题

"纯文学"本来就是一个伪问题。文学就是文学，有"好的文学"和"不好的文学"之分，哪有什么"纯文学"和"不纯的文学"之分？如果说这样的命题出现在某个社会的某个阶段上，那么，显然它带着那个社会及其阶段所带来的局限，显得和那个阶段的出发点及许多其他相关的问题一样矫情和不自然。顺便地说，有一个问题与此有关但并不等同，即：文学的"纯"与"不纯"，其中所涉及的是如何将非文学的因素转化为文学的因素；作为对"实际现实"的挑战本身，文学如何接受实际现实的挑战，如何找到那种转化的"转机"，找到恰如其分的、可以化解和包容的形式，而不是把生活中的东西直接带进来，以那样一种那么刺耳难闻的方式出现。但这是另外一个问题了，它本身十分富有意义然而不是这里讨论的对象。

当然，既然文学的写作者和其他人同样处于实际的现实之中，这个现实中所发生的事情同样也是写作者需要面对的。尤其是在特殊的社会条件下，在一个社会中明显存在极大的不公正，它的"重力"法则完全倒向权贵而践踏无权者。写作者听从于来自内心良知的召唤，暂时放下手中的工作，去为受到不公正待遇的人奔走呼号，为创建一个更好的公民社会去奋斗，那么也只是回到一个普通公民的身份：他做这件事情的意义，不比其他的公民，比如住在他同一单元楼上的隔壁邻居大一些，当然也不比他的邻居小一些。而且尽管他善于措词，但同时也要老老实实地承认，他所发出的呼声并没有被施了魔法，完全没有那种巫术的祝咒的效果：有人在这边振振有词，在那边就有一桩冤假错案得到平反。物质的力量只能用物质的武器来打败，社会结构的问题只能用改变这种结构的方法来解决，

写作者充其量只是起一个声援、呐喊的作用。在具体操作的层面上，那些十分烦琐细致的工作还是要由他人来做。也就是说，即使是直接加入到社会实践中去，一个作家也只是用他有限的方式参与，这件工作的意义不应该得到过高的估计。其实我们只要看看自己周围其他人们的生活，他们在现实生活中的判断、智慧、能力，就应该对自己在实际现实生活中的位置有一个清醒的认识。怎么可能因为说了几句话，发表了一个声明之类的，就以为自己正在处于历史风暴的中心或什么关键的转折点上，从而产生一种幻觉，觉得自己正在意想不到地进入历史，并从此骑在历史的背上，获得一种特权？实际上，在和他人一道做完某件事情之后，他还是要回到自己日常的写作工作中去，一如既往地面对名词、动词、形容词以及各种修辞方法。哈维尔说过，即使他们这些作家、哲学家、演员和科学家为实现基本公民权利每天工作二十四个小时，他们也还是“临时的”和“非职业性”的。像哈维尔这样来看待自己作为一个公民的工作，可以说，拥有一个人对于所处实际现实“正当的现实感”，拥有关于作家、知识分子参与社会实践的“正当伦理”。

这样的工作与“介入”无关。“介入”是要求文学的介入，即以文学的方式“介入”实际现实，同时在这种“介入”的同时，文学上也是要“得分”的。提出“介入”这个概念的萨特本人认为小说更适合“介入”而诗不便于“介入”便是说明。萨特提出这个观点有他自身特殊的理由。这个人是在书斋中长大的，他形容自己先是在百科全书上了解到蝴蝶的知识，见到蝴蝶的标本，然后再去寻找实际生活中的蝴蝶。处于巴黎知识分子小圈子的环境中，很长时间内萨特关心的是自身智性的发展，是言辞所能扩展的世界的限度。如果说有什么不足，他将这视为“感性上”的缺陷，于是要在周围不停地弄出女性来，借此保持自己在感受性方面的敏感。与此同时，所谓社会、政治、历史现实则不在他的视线之内。希特勒当权的 1933 年他正在德国，他目击种种，却丝毫没有考虑到这件事会对欧洲产生巨大的危险。1939 年战争爆发的前夕，他对忧心忡忡的“波兰小姑娘”(1937 年起他和波伏娃与这个年仅十六七岁的女孩组成“三人小圈子”)说：“要做一个完美的小路易丝，不要去听耶利米的哀歌。”面对战争爆发的现实，他还一再将其称之为“蠢事”和“荒诞”。在战俘营中他为那里的圣诞节写了一出戏剧《巴里奥纳》来演出，在这之后大家知道，他因为“健康原因”离开了那

里。他后来多次声称是"战争彻底改变了他",但别人也可以把这理解为他对自己在战争之前和之后一段时间内的所作所为而产生的"悔恨"心理。正是在这种"悔恨"的基础之上,他开始发展出他的"介人"理论。因此这样的话无论如何听上去是多么地不自然,仍然保留了他一贯的"贵族"腔调:"我们不是在追求不朽的过程中使自己永存的,不是因为我们在作品中反映了某些冷漠、空洞的原则以求传世而成为绝对的,而是因为我们将在我们的时代满怀激情地战斗,因为我们将满怀激情地热爱我们的时代,因为我们甘愿承受与时代同归于尽的风险。"他的传记作者弗朗西斯·让松对此番话的评价是"急于在这个新方面使写作行为本身神圣化",这个新方向即是使文学倾向于"世俗"。[①] 实在地说,对于一个"急转弯"的理论我们不能不有所警惕。汉娜·阿伦特在她的《极权主义的起源》一书中花了较大的篇幅来说明,正是"知识精英"的这种"悔恨"、"愧疚"心理后来成为他们和"暴民"相结合的依据。

《世界文学》2001 年第一期上刊登了 1998 年德国书业和平奖(雅斯贝尔斯和哈维尔都得过这个奖)获得者小说家马丁·瓦尔泽的获奖演说。其中,此公以一种绕来绕去、含含混混、几乎是结结巴巴的口吻,向当代德国谈及自己历史的"重力"法则提出了犀利的挑战。此事引起了轩然大波。他的观点本身不必效仿,但由此可见一个当代作家如何把自己放在那样一个"轻"的、勾起"悬浮的微粒"的位置上。他对于在媒体中每天"无休止地展示"关于集中营的残酷镜头"心生反感",认为将首都的中心地带用水泥砌成那么大的一个纪念场所是"一场巨大的噩梦,是把耻辱丰碑化"。他还说:"我将不能忍受将德国历史——无论它有过怎样不堪忍受的时期——归结为灾难的产物。""奥斯维辛并不适合作为随时用来恫吓别人的工具,或者道德大棒,或者作为例行公事。"当然,这样做可以证明"好良知"的存在,但是他引用了海德格尔及黑格尔的话来指出"良知"是内在的和自由的,不是用来展示的;同时不怀疑有时这样做是"服务于当前的需要"。而如果要求作家成为用"道德做武器的舆论卫士",那么导致的实际结果是人们只消读作家的采访录,而不需要去读他们的作品。这是一种

① 弗朗西斯·让松:《存在与自由——让·保尔·萨特传》,刘甲桂译,北京,北京大学出版社,1997。

向“粗俗化”的真正投降。他举例说，托马斯·曼在1918～1922年间，对于现代民主有着完全相反的看法，“但是读他的书，从《布登勃洛克一家》到《魔山》，你根本就感觉不到他思想上发生的巨大变化，我敢说，你真正感到的则是托马斯·曼本人，他的感受和他的体验。也就是说，他的道德品质在长篇和短篇小说中以令人信服的方式自然而然地流露出来，比起他在可以证明自己道德品质的文章中的表达要可信得多。”

（2001年）

为什么是荷马

一

荷马是怎么开始的？“歌唱吧，女神！歌唱裴琉斯之子阿喀琉斯的愤怒！”为什么要歌唱这位“捷足”的勇士的愤怒？因为这个愤怒仅仅起源于分配战利品的不公正？因为这个愤怒令阿喀琉斯拒绝参战，从而使希腊联军坠入一蹶不振的泥潭？因为这个愤怒令阿喀琉斯的好友帕特洛克罗斯死于敌军的手下？这个愤怒是正当的还是不正当的？所有的损失应该由阿伽门农还是别的什么人来承担？至少，这场旷达十年的艰苦征战本来就是荒谬的——竟是为了一个被拐走的（不排除有私奔的嫌疑）女人？这是自有人类以来最奇特的一场战争了，数十万大军，那些品格最高尚的人们，餐风宿露，历遍艰辛，仅仅为了一个微不足道的目标？正义何在？正道何求？

这些求证、辨析、提供理据，还是留给别人吧，荷马深知自己的有限性。在古代，这样的分工是很明显的：一方面，是被诗人歌颂的英雄；另一方面，是歌颂英雄的诗人。英雄在现实世界里行动，开创局面，扭转乾坤；而诗人作为修辞学家，给英雄们的行动押上韵脚，供人们传唱。诗人作为掌握言辞的人，在最好的情况下他受神灵支配，打破这个世界和另一个世界的界限，把那遥远的不可见的世界呼唤前来；于是他在现实中失掉了力量，失掉了某种实体性，失掉了对人间的事务的支配。那些在雅典长廊里滔滔雄辩的人们当中，并不包括诗人。很难想像，一个擅长与另外一个世界对话的人立足于这个世界发号施令，会是一种什么样的情形。

因此，荷马弄瞎了自己的眼睛。他看不见。他不是因为是瞎子才看不见，而是因为他看不见，所以他称自己为瞎子。他避开了眼前的事物，

他知道自己不擅长。当荷马一声喊叫："歌唱吧，女神！歌唱阿喀琉斯的愤怒！"他把自己从这个世界放逐了。他痛失家园，成了一个没有身份、没有祖国、没有面孔的幽灵。他有人性，但没有人类处境；他有伦理，但没有伦理情境。他不再给这个世界带来什么，也不从这里拿走什么。他不参加这个世界的分配，包括正义的分配。

一个诗人离这个世界有多远？

而从什么时候开始，诗人们自己便要跻身英雄的行列？他们既是歌颂英雄的诗人，又是被诗人所歌颂的英雄。结果他们歌颂自己，用他们自己的愤怒取代了阿喀琉斯的愤怒。他们本人比谁都要愤怒，尤其是当用言辞来表达他们自身的愤怒时，对言辞的热爱，使得他们忘记了愤怒的原因和对象，他们处理的只是音节和形象——很快地，他们从一件事情转向了另外一件事情。

我们已经生活在这样一个时代：愤怒的人，不需要他们为自己的愤怒而付出代价，不需要用行动解除自己的愤怒。而在古代，愤怒的人是要担负起自己的愤怒的。阿喀琉斯、阿伽门农、赫克托耳们，在他们愤怒的、宏大的言辞背后，是他们因常年负重而略显佝偻的身躯。

二

荷马以其自身的有限性，提示着所有我们这些凡身肉胎都是有限的；他以自身与这个世界的距离和他的沉默，告诫我们每一个人，对这个世界也应保持距离，对自己的耻辱也应保持沉默。

人和神杂居的世界到底意味着什么？——意味着人感到命运不是控制在自己手里，感到自己被身外的力量所播弄，感到正义不能像所期望的那样得到实现。

阿喀琉斯如何知道自己的愤怒最终会带来什么？他如何知道自己的盔甲并没有能够保护好友帕特洛克，最终还是让他命丧黄泉？那么，阿喀琉斯要为好友的死亡承担责任了，人们应该对他发出种种怨言了？抑或这笔账要算到"杀人狂"赫克托耳头上？不。听听这位勇士在垂死之际对给他致命一击的人所说的：你没有能力打败我，是宙斯和阿波罗赐予我死，他们轻而

易举地脱掉了我的盔甲，在凡人中也数不到你……你最多是第三个。

人的力量被严格限制在一个有限的范围之内。同神通广大的神们相比，凡人是“可怜的”、“可悲的”。“人”的一个替换用法就是“悲苦的众生”。他们是必死者，不过是昙花一现。骁勇的阿喀琉斯也有他的脚踵在等待着他。

而神也不是万能的。希腊的这些神，更多的具有人性面孔，他们互相吵架、嬉闹、挑拨离间、播弄是非，若信奉他们的凡人送上来的礼物丰厚就高兴，否则则相反。他们参与人间的事务从来不是出于任何原则，仅仅出于偏爱，站在一边打击另一边，从来不进行道德训谕。帮助希腊联军的是赫拉和雅典娜，帮助特洛伊人的是阿波罗和埃阿斯；这场战争能够打这么持久，全靠背后的神们的“干预”。而宙斯更非正义的化身，他是一个玩弄权术的大师，在他的妻子、孩子们之间制造平衡，一会儿倾向这一方，一会儿倾向于那一方。仿佛那时候并不存在对一个绝对正义世界的诉求，不像后来基督教出现之后，有“最后的审判”这一说。

但没有人把荷马说成是一个“公然站在强权一方”的人。他干什么？他见证。一个瞎子怎么见证？只有瞎子能够见证。他不袒护任何一方，他见证所有的事实而加以传唱。在这个意义上，荷马更像一个战地记者，更像这个危险行当的遥远鼻祖。他不厌其烦地描述一次又一次战斗，英雄们的穿戴、所使用的武器、所放出的大话，每一方的英勇、艰苦、残忍、无道，包括山上的风穿过树林的声音，他都照录在此。所谓战争的目的，其合理性与否，对于战争中的个人来说，是一件遥不可及的事情。即使是卷入一场不义的战争，作为个人，同样面对战争的日常生活所面对的——数不尽的困难、危险的瞬间、恶劣的天气、疲惫、紧张、恐惧和对恐惧的抑制，这肯定需要超凡的勇气、意志、耐力、坚忍不拔的品格——那些在平常的生活中所稀缺的东西。短暂的、脆弱的生命则在无数这种“黑暗的时刻”放射出异常明亮的光彩。你得承认，某些十分困难的事情不是所有的人都能做到的，比如阿喀琉斯和赫克托耳最后的那场追跑，神力的帮助是一回事，但是作为凡人所忍受的、所创建的是另外一回事。不论结果如何，他们各自贡献出了自己生命的极限。

从什么时候开始，人类中那些最聪明的人们将勇气和怯懦相提并论？将荣誉和腐败混为一谈？

三

赫克托耳从神谕中早已得知自己将死于特洛伊城下的命运。但是他仍然拿出了他最后一分勇力。决战前，他大声要求阿喀琉斯能够公正地对待自己的遗体，一如对方死去他也会将遗体送还他家乡的人一样，但却遭到了断然拒绝。死后的赫克托耳像一块破布一样，被阿喀琉斯挂在战车上泄恨多日，直到赫克托耳的老父亲跪求，阿喀琉斯方才罢休。史诗以特洛伊人厚葬赫克托耳为终结。

当歌声变得沉寂
因为他已经被击败
我本人将为赫克托耳作证
对失败者也将一视同仁

这是经过席勒翻唱过的荷马。流亡国外多年的汉娜·阿伦特声称她的出生地给她留下的只是母语——德语。对这样的句子，她耳熟能详，脱口而出。

（2003 年）

弗吉尼亚·伍尔夫:在沉默和言语之间

在一篇《论生病》的文章中,弗吉尼亚·伍尔夫写道:“每一个人的内心都有一片原始森林,一片甚至连飞鸟的足迹都是闻所未闻的土地。”但在一般情况下,我们不仅不去访问自己心中这片遥远的土地,相反却是拿它们当“土著”民族来加以教化,去“灌溉那片沙漠”。而我们若生病时,情况就不同了。当我们直截了当地要求上床或深陷在一把椅子的坐垫中时,“我们就不再是正直的大军中的士兵了,而是成了逃兵。”士兵行军去战斗,迈着正确无误的步伐,而病人“则与河流上的棍棒一起漂流着,与草坪上的枯叶一起漫天飞舞……”换句话来说,平时我们像是行走在坚实的理性的堤岸,所做的一切是要确保万无一失;而生病时,我们就成了“失事的船只”,漫无目的地漂荡在黑黝黝的海面上,而且是听任自己这样做。

这样两种情况很能说明伍尔夫这位雅努斯神的两副面孔:一方面,她是被称之为“文明”及其“教化”的热心追随者,由于没有能够获得所谓的正规教育的机会,因而甚至比别人更加热切地投身于文明的传统和精神,并视其为自己的命运所系。但是另一方面,曾经被排除在外的经验,使得她获得了另外一种完全不同的眼光,从而能够重新审视已有的文明(它的价值观和尺度),深入到还没有被现有的文明所照亮的领域,发掘那些数千年来处于被忽略、被遗漏、被筛选掉的东西。在这种意义上,伍尔夫是一位大胆的挑战者,当然这种挑战决不是鲁莽的。所谓内心中的“原始森林”便是这种目光“偏移”的结果——那是一片陌生、幽暗和缄默的区域。

·

对沉默的揪心体验首先和母亲的经验有关。在《一间自己的房间》中,伍尔夫写道:“一个从事写作的女人通过她的母系祖先而回顾过去。”她这样说,是因为自己母亲的幽灵多年来驱之不散,牢牢控制着她的生命,除非通过某种形式从内部将其释放出来;尽管这位夫人在伍尔夫 13 岁的时候便已去世。传记作者林德尔·戈登是这样描绘朱丽亚·斯蒂芬

的："完美无缺地展现了维多利亚时代女性的典范"，具有所有那些文明的素质——"克制、同情、无私"。而比自己女儿那篇著名的文章中描绘的"家庭天使"、"仁慈天使"多出一点的是，除了感情上的慷慨丰厚，她同时拥有十分严格的判断能力，洞悉一切而意志坚定，留给人的印象"犹如烙印一般"。她无可挑剔的风度举止赢得了自己的丈夫和其他男人的高度尊敬。对于寻找自己性别认同的成长中的女孩来说，想要绕过这么一位完全是理想化存在的女性是不可能的。

但同时，女儿另一方面的天赋和兴趣又得到父亲的激发和培育。这位踌躇满志的剑桥毕业生有过一项在他那个年代最令人瞠目结舌的记录：公开宣称自己不信神而失掉了教师的资格，也因此成为伦敦的一名颇有影响力的编辑和记者，最终以一名文艺批评家和传记作家留存于人们的记忆之中。他的主要成就是《英国名人辞典》和《十八世纪英国思想史》。他不仅允许女儿享有充分的阅读自由，而且在他的书房中和年轻女孩共同经历那种阅读中的冒险：甄别、选择、评判。其中所传达的不仅是精神生活必不可少的怀疑精神和警觉性，尤其是在这些东西背后的某种坚定不移的信念：存在那些经得起评判和在严格的评判之后依然矗立的东西。于是展现在年轻姑娘面前的，是由弥尔顿、丁尼生、华兹华斯这些名字组成的一个璀璨而经久不衰的世界，一个辉煌而不可磨灭的世界。在这种情况下所激发出来的对于语言的热忱和兴趣，就有了一种可以称之为抱负(ambition)或野心的性质，即想要加入到"不朽者"的行列中来。这样我们才可以理解为什么她这样谈到大多数妇女所做的工作——做饭、洗盘碗、送小孩上学等。"什么也没有留下来，一切都消失了，没有传记或历史提到过一个字。"

强烈意识到自己的抱负所在，但是在潜意识深处，又受到遗传禀赋中克制缄默的"美德"的诱惑。这使得伍尔夫陷入深度的内心痛苦当中。今天立志要成为作家的年轻女性不会体验到这些。她一再用"羞怯和恐惧"、"习惯性隐匿"来称呼她面前道路上的这些拦路虎。有评论家认为她不只一次发作的精神崩溃，与她怀疑自己能否恰当地使用语言的焦虑有关。因此，尽管开始得很早(16 岁时便发表了一篇未署本名的书评)，但真正驱除纠缠自己多年的幽灵，完成自己作为一个作家的身份的认同，已经是 44 岁，其标志是《到灯塔去》。这是伍尔夫版的《追忆逝水年华》，其中

拉姆齐夫妇可以说是作家朝向早已去世的父母一次彻底的回溯和清理。拉姆齐先生显得过分自我中心和有着自我哀怜癖,很像丧妻之后伍尔夫的父亲;而拉姆齐夫人则几乎是伍尔夫母亲的写照:对丈夫和孩子尽力迁就和呵护,柔顺、关爱、无私牺牲,在婚姻生活中表现得心满意足,热心慈善事业,在许多人眼里简直就是天使或圣母的化身。但是年轻女画家莉丽发现了笼罩在拉姆齐夫人崇高外表之外另外的一面:"拉姆齐夫人胸中隐藏着某种秘密。"在她的"心灵密室中,像帝王的陵墓中的宝藏一样,树立着记载了神圣铭文的石碑,如果谁能把这铭文念出来,他就会懂得一切,但这神秘的文字永远不会被公开地传授,永远不会公之于世"。但关于这"无字的碑文"连拉姆齐夫人本人也不朝里面张望一眼,而她整整一生就伴随着这样的"密室"一同度过!生活原来是包含了这样的沉默在内,并以这种无限的沉默所代表的无数牺牲、无数抹杀为代价!与这种沉默中所包含的事实相比,为人们津津乐道的"外部生活事实"已经是某种权威的语言阐释的结果,是处于"中心话语"的光线之下亮起来的舞台。

伍尔夫决心寻宝。对沉默的深渊投以持久的关注;围绕着这个核心,在它的周边进行小心翼翼的各种探试——既不想以一种伤筋动骨的方式惊动它,又试图启发这个沉睡的巨人醒来说话;她要让那些看不见的看见,让那些听不见的听见。在这个意义上,我们再来看看她的这些表达,就像是在沉默和言谈之间做某种暗中的交易,让它们互相转换、互相生发:

> 心理的幽暗区域
> 隐秘的深处
> 半透明的封套
> 内心的洞穴
> 在人物背后挖掘隧道
> ……

今天人们用的"边缘状态"或许指向那个领域。但这样一种存在,在伍尔夫眼里,并不具有任何天然的道德优势,或表达了一种"向中心的运动"。这种"边缘"是对于生活的更大的包容和承纳,它意味着生活更具有

可能性的一面。捕获它们，是在那些防不胜防的时刻，是在日常光亮熄灭之后升起来的另外一种光亮之中——“存在的瞬间”。在这样的瞬间中，所有那些混沌的、半透明的、含义未露的东西一齐降落，构成一个饱满的、有着无穷意味的内在空间。这个“幽暗的空间”首先意味着小说家所要处理的“真实”——“心灵接纳了成千上百个印象——琐屑的、奇异的、倏忽即逝的或者用锋利的钢刀深深地铭刻在心头的印象。它们来自四面八方，就像不计其数的原子在不停地簇射……让我们按照那些原子纷纷坠落到人们心头上的顺序把它们记录下来，让我们来追踪这种模式，不论从表面上看来它是多么地不连贯、多么不一致。”逐渐地，伍尔夫越来越倾向于把这种“瞬间”看做照亮人生意义的时刻。在心灵的顿悟中，整个人生被镀上了璀璨的光彩：“伟大的启示从未显现过。伟大的启示也许根本就不会显现。替代它的是小小的日常生活的奇迹和光辉，就像在黑暗中出乎意料地突然擦亮一根火柴，使你对于生命的真谛获得一刹那的印象……”这是一个洞开的、光芒四射的景象，是在一个除去了“神魅”的世界上，一个饱满的、精力旺盛的人对于生活的深厚祝祷。

那个布鲁姆斯伯里团体可以看做是伍尔夫在生活和写作之间的缓冲地带：它首先是一个意气相投的小圈子，其核心成员包括姐姐范奈莎（画家）和她的艺术批评家丈夫克莱夫·贝尔[①]、经济学家约翰·梅纳德·凯恩斯、艺术批评家罗杰·弗莱和作家福斯特，此外，哲学家罗素、诗人 T.S.艾略特和小说家亨利·詹姆斯也是这个团体的常客。这些人就社会、文化、哲学、美学、艺术的话题无所不谈，运用他们训练有素的敏锐眼光，对传统的观点进行猛烈抨击，从中发展出一种不落俗套的友谊。伍尔夫在其中适得其所，发挥着她活泼多变、灵巧幽默的谈话才能，进一步磨炼自己的趣味和判断力；而另一方面，她又用审视的眼光打量身边优秀的剑桥毕业生。其中姐夫贝尔是对她写作方面鼓励最多的人，可是当贝尔建议她读穆尔的《伦理学原理》时，她却声称读这本书让她“脑袋晕眩”。对穆尔的怀疑波及到剑桥的教育本身，那种严谨的理性主义和逻辑分析的方法，不足以帮助她到达想要去的地方，她心智的努力是在另外一个取向上。那些涌现到自己头脑中来的那些黑暗中的声音，理解和承纳它们不是靠理

---

① 贝尔的两本绝好小书《艺术》、《文明》有中文译本。

智及其概念,而是正当的情感。说到底,正当的情感及其对事物的反应是她所有那些"幽暗区域"、"月亮的一面"的渊源和根据。在运用正当的情感对人对事作出判断方面,伍尔夫拥有一种罕见的公正无私或"忠直"。在她后来的小说中,也越来越多地倾向于将感情而不是理智作为正当行为的基础,感情乃至成了"知识"本身(《到灯塔去》);而且感情越是正当,行为也就越宽广和富有人性。与感情相伴随的还有被称之为"直觉"、"隐喻"、"诗意"的认知方式,在这个意义上,有人说伍尔夫"从内部颠覆了布鲁姆斯伯里团体"不是没有道理的。她在与人谈话中轻松讽喻的风格未尝不是将自己隐匿起来的一种方式。

剩下来最重要的问题是句子。"句子,句子! 没有比句子对一个作家更重要的了!"阅读伍尔夫的各种作品,仿佛到处听得见她这样急切、轻声的呼唤。很少有人像伍尔夫把"句子"抬到那样高的位置:她把它当做每天所要面对的现实和技术上所要克服的难题;除了写下来的句子,一个作家别的什么也没有。这就有了她本身关于句子的许多新尝试以及看法。在涉及女性写作和句子的关系时,伍尔夫表现出严谨、一丝不苟的写作精神,而同时又是最深入和最温暖的女性立场。

想要托举起完美感情所把握到的从明亮到幽暗的宽阔视阈,显然,传统的男人所熟练使用的句子远远不够。它们显得太硬、缺少弹性和起伏,不足以探究某些内部,尤其是不善于表达那些随着感情的微妙滑动而体现出来的若有若无的韵律。女人的缄口与此不是没有关系:她们怕一说话,某种重要的东西就要损失。在女性体验和语言相遇的一刹那,折射出这一性别的声音具有的某种完美特点:漂浮、抑制、急遽滑向中心——"声音的核心中具有一种往复震荡,以致每一个词或声调都会漂浮颤动、活泼生动,然而又不愿其生命力有所损伤,会因为往昔的抑制而隐含痛苦,并带有再度滑人内心深渊的倾向。"在伍尔夫本人的手中,句子就像是一柄先进、敏感的探测器,她用它在黑暗中进行试探,看能够捕捉到什么,最大限度地与那些模糊不定的东西照面;与此同时又在掩护和回避另外一些东西,以防它们遭到不测。这就有了她在小说句子中尤其是对话语言里的那种断断续续、时有间隔,仿佛随时返回到沉默中去的那种雾茫茫的水汽。《海浪》中描写的六个从童年到老年的男女,是作为刚从睡梦中醒来

的孩子之间的对话出场的：

> “我看见一个圆圈，”伯纳德说，“在我头顶上悬着。四周围着一圈光晕，不停地晃动。”
>
> “我看见一片浅黄色，”苏珊说，“蔓延得老远，最后接着一条紫边。”
>
> “我听见一个声音，”罗达说，“唧唧，一会儿高，一会儿低。”
>
> “我看见一个圆球，”奈维尔说，“在连绵不断的山坡前像一滴水似的挂下来。”
>
> “我看见一个红樱穗，”珍妮说，“上面缠满了金线。”
>
> “我听见什么东西在蹬脚，”路易说，“一头野兽被链子拴住了脚。它在蹬呀，蹬呀。”

这里每一个人所说的，都是他们未来才进一步展现的不同生命状态的暗示。它们构成了每个人生命存在的根源和背景(阴影)，有些令人捉摸不定。但正是这种含混不明的东西贯穿全书——这个段落像某个旋律一样反复出现了六次，从而表达了作者对于人的生命的一种理解：它是在一种晦暗不明的情况下坚持和贯穿一致。

相比较而言，伍尔夫散文的语言则明晰得多。如果说伍尔夫的小说写作像是一头海底的水怪独自爬行，她的散文写作则像是在海面的浪花上轻盈地起舞——更准确地说，是举重若轻。她著名的“长句子”像一支不知疲倦的军队一样长驱直人，攻无不克，凡是目光所及，没有不能“拿下”的。其秘诀在子她在一个“主句子”的周遭弄出许多“次要的句子”，大句子中“套”中句子，中句子中“套”小句子，还有一些堪称为“衬词”的更小的句子，“触须”丰富而灵敏。它们有韵律、有层次地聚集在一起，头和尾以一种出人意料的方式衔接起来。于其中，一个意思被切割成许多单元，它们一扇一扇地渐次打开，一层一层周折地、迂回地娓娓道来，这就有效地避免了将某一点意思僵化和绝对化。她这样形容多罗茜·理查森语句的特点，其实也可以看做是她本人的写照：“我们或许可以称之为女性的心理语句。它是由比旧语句更具弹性的纤维做成的，能够伸展到极限，悬浮起最脆弱的微粒，并包容起最模糊不定的形体。”这就可以理解为什么伍尔夫的句子总是给人波浪般不断向前涌起的感觉，它们一次又一次把

越来越多的东西带往海滩,"悬浮"和"包容"起"最模糊不定的形体",但同时又不断潜入到深邃丰厚的母体中去,鱼跃般地上下来回穿梭不已。

从对句子的要求出发,伍尔夫这位被后人看做女性主义的先驱人物,对自己这一性别写作的有限性保持了高度的警惕。如果说因为种种原因女性处在一个"被剥夺"的位置上,那么这个位置并不必然导致"真理",导致写作方面的任何优越性。在对自己的写作上的女祖先一一加以清点时,她发现勃朗宁夫人较长时间的封闭生活给她的写作生涯带来了明显的损害,甚至"伤害很大"。"她被摒弃于生活之外,猜想着外界的情况,并且不可避免地夸大了内心的经验";而等到她能够接受外部世界的阳光,却"已经太虚弱了"。她过于急切地捕捉自己的感受,可是这种感受能力具有太多的主观成分,致使她本人不能确切地知道到底什么是自己真正看见的和感受到的。而这样的情况更为常见也更为糟糕:被来自性别处境的"愤怒"所压倒和支配。伍尔夫心目中的写作是一门需要多年的研习才能掌握的艺术,而任何人在艺术面前都要接受限制,不能"自然流淌"。因而"抵制愤怒的诱惑需要十分澄明或十分坚强的心智"。在伍尔夫看来,奥斯汀和艾米莉·勃朗特能够不去理睬"愤怒"或"呼吁"的要求,而在夏洛蒂·勃朗特和乔治·艾略特身上都能看出这种东西。而"在一些二流的女作家那里更是可以时时见到这种情况,表现在她们所选择的题材以及她们的不自然的逞强好胜或不自然的温良驯顺。更甚的是虚伪态度的广泛渗透。她们屈从于权威,其想像变得或是太男性化,或是太女性化,从而失去了自身的完美整体性,也即失去了艺术的最根本的品质"。

(2001 年)

西蒙娜·德·波伏娃:双刃的言辞之剑

谈到波伏娃不能不谈到萨特,这两个人的关系确实如他们自己所说:"一个我们并非两个你。"

萨特拥有在某些人看来是不可思议的奇异想法:语词高于一切。他说过,当人看见一棵梧桐树时,其实是在等待着关于这棵梧桐树的形容词。只有这个形容词、有关对于梧桐树的表达,才使得这种凝视具有了意义。因此,人的一切生活经历都凝聚在对"说出的存在"即对语词的审察之中。他要把一切转化为语言,言辞的雄心压倒了一切。某种倾向甚至到了极端的地步:有一次他肾绞痛发作,他尽量克制表情对医生说自己不痛苦,因为痛苦只是两个字眼。对这个人来说,他很少有失去清醒意识的时候,他将自己和周围的一切人及事都交付给语言的收割机,将他(它)们置于言辞的视野之内和收获之中。其实,在推崇"逻格斯"的西方,像萨特这样"不自然"的作家有一个长长的名单,他们对自己身体的自然乃至大自然都有一种莫名其妙的厌恶:写作《魔山》的托马斯·曼充满疑虑地表达过他在大自然面前的"不知所措",觉得那是一些"令人恶心"的腐败景象。

起先波伏娃在这个问题上犹豫不决。她很早便立志当一个作家,而且要成为"名作家",为此她做了种种准备。但是否将生活及其经验一概归并到语词中去,不承认它们拥有独立的意义,始终是一个难以解决的问题,起码不能以一种一劳永逸的方式来解决。这里她的女性身份起了作用。不管是由于文化传统还是性别差异的原因,身为女性很难完全放弃生活和被称之为"自然"的那些东西。在她四大卷的"回忆录"中,她谈到一次和萨特在某处俯视远处河流和树林的风景,目睹奇观,波伏娃兴高采烈,陷于"恍惚"之中,而萨特却无动于衷。显然,当波伏娃全身心沉浸在眼前的景色中时,语词正以某种方式后退和隐匿;这也等于承认语词的界限:存在那些难以用语词来表达和在表达过程中有所丧失的东西。在最初的那些时期,她认为自己更接近弗吉尼亚·伍尔夫,尽管这两个人的个

性和行为方式迥异。波伏娃认真阅读过伍尔夫的全部作品,发现伍尔夫“虽然强调文学和生活之间的巨大差距,但她却好像在期待着新的写作技巧的发现将逐渐缩小这一差距”。相比之下,萨特却把“这些差异看做是文学的前提条件及其存在的主要原因。作家的成就全都是在这种明显差异的极限中取得的,作家应该充分利用这种差异,而无须期待着废除它”。对此波伏娃不能完全苟同,她深知自己“很难适应这一差异”。她既想拥有一副清醒的头脑来写大部头的书,但又不想放弃自己的那种“恍惚状态”,用我们的话来说即是“自然”的东西。

尽管有着这样的区别,有一点她与萨特却是完全共同的:将写作当做某种“拯救”的手段,从写作的行为中获得存在的意义。这样的看法包含了他们在那个重要问题上的根本一致:相信自己生活在一个没有上帝的“孤零零”的世界上,人们的选择和行为没有足够的前提,没有可资担当意义的和解释性的东西。波伏娃接受了萨特的名言:“人无可争辩。”人变得没有理由。“人是自身行为的结果。”只有通过他自己的超越自我和超越境况的行为,才有可能给自己带来某种意义。因而对这两个人来说,这才是他们之间更重要和更为深刻的纽带:把写作变成与这个世界惟一的真实联系并从中重新创造和超越自身,从写作的创造性活动中获得存在的证明。而真正的写作总是这样:有关你要写的对象和可能写下来的东西,实际上时时处于变化之中,并不事先掌握在作者手里。他本人对此并不具有十分的把握,于是这项活动本身就变成了一项冒险和自我超越的行为。在波伏娃看来,“对于作家来说,创作就是一种冒险,这种冒险仅仅是在一种对目标和手段没有绝对自信、绝对把握的状态下进行的。……我们寻求知识,寻求自我表现,现在我们才发现,我们已深陷于这种追求之中。……有利于我们未来追求的生活方式也使我们幸免于世界性灾难。”

但这样一来,写作的行为就具有了双重的含义:一是写作本身的要求及其所带来的成果;二是从写作中获得意义。稍微比较一下更能说明问题:为我们所熟悉的是把文学当做某项社会性呼吁或呐喊,而波伏娃和萨特是把写作当做向自身的存在及超越发出吁求。在这种情况下,作家的个人生活已经直接“介入”了写作,担负起了写作伦理之外的其他伦理诉求,尽管更加成熟的“介入”理论要到他们经历了战争之后才出现。

这两个人从一开始如此便意气相投的一个具体原因是:两人都来自

比较宽松的家庭背景，没有从背负家庭包袱开始的种种沉重的思想包袱。波伏娃1908年生于一个失意的家庭环境之中：外祖父破产的阴影始终笼罩着全家所有的人；她父亲是个愤世嫉俗的戏剧爱好者，有着上层阶级厌恶劳动的眼光，却不能保证自己和家庭有足够的生活来源。天性聪颖的小波伏娃是在一种物质上虽然贫困但精神上相对宽松和丰富的气氛中长大的。年长她三岁的萨特更是"无法无天"，他一岁多丧父，随同母亲回到外祖父家，自幼在语言教员外祖父书房的书架上爬上爬下，没有碰到像卡夫卡所遭遇的来自家庭权威的恫吓。在《词语》一书中他谈到他的心理大夫说他"缺乏超我"。换句话来说，没有什么外部的力量可以束缚住他，他一向自由自在。在他和波伏娃最初相处的那些日子里，年长的那位充分发挥了他在年龄上和智力上的优势，令波伏娃心仪不已。

将写作当做惟一获得意义的活动，渐渐地，波伏娃的立场开始朝萨特倾斜，即一切都应当交付给语言，周围环境和自己身上所发生的都必须用写作的眼光加以审视，最终在作品的语言内部得到安置。对此，我们不妨取一个侧面——这一对著名男女之间的那个著名的协定——就近观察一番，结果可能会发现，那样的事情只可能在两个写作者之间发生，对其他人很难说具有普遍性，当然，对其他写作者也未必有意义，只是对这两个拥有如此写作观念的人是合适的。协定的内容是这样的：一、双方接受在他们之间既有一种"必然的爱情"，而各人又允许有其他"偶然的爱情"；二、他们之间永不撒谎，双方要一丝不苟地说出自己经历的一切，告诉对方自己"偶然的爱情"。人们往往容易对第一点感兴趣，而忽略了第二点。但实际上，这第二点才是更重要的。即使是粗粗一瞥，也可以看出它的"不合理"之处：精神上的忠诚和毫无保留比肉体上的忠实专一更难以做到。那么，是什么东西吸引着两人遵守这个协定长达半个世纪而不是像当初制定时说的那样"为期两年"？他们各自的需求和魅力何在？

还是先从萨特谈起。萨特身边女人不断是个事实，但说萨特是唐璜则完全是个误解。和唐璜最大的区别在于：萨特对于女人缺少自发性的兴趣和热情。1939年他为自己做过画像："我很冷淡"，"我对待感情如同对待思想一样。"那么，他对女人的要求究竟何在？在一次回答波伏娃的提问时，他说道："一旦男人由于发展自己的理解力而弄到丧失感受性的

地步,他就会去要求一个人、女人的感受性——去占有敏感的女人而使他自己可以变成一种女人的感受性。"除去其中"占有"这样扎眼的字眼可能令人恼怒,这段话表明了萨特意识到自己耽溺于智性而感到缺憾,所以需要女人丰富的感受性来补充和印证自己。他和女人交谈的兴趣比其他的兴趣要浓烈。在面对女人时,存在着一种与感受乃至感情有关的气氛,某种柔和的气氛正能够激发自己的思路澎湃向前;并且在感受女人对自己思想的感受时,可以使自身(及思想)重新获得感受能力。当然说到底,对萨特来说,感受到的东西永远只是出现在智性的"末端",它们是为了智性进一步的发展而"垫底"。并且由于坚信智性的力量,在丰富、浩瀚、无穷的生活面前,萨特不觉得有什么需要止步和保留的,不觉得有什么不可以说出或不能说出的;他确信自己的言辞之鞭无往而不及、无往而不胜。不难想像他这样做在他的女友面前所产生的奇特魅力。这个崇尚智性的男人并不炫耀书本上现成的知识,而是对于谈话中随时出现的变化着的细节作出灵敏的、奇思异想的处理,在对它们作出解释时也是在对它们重新发掘,于是这个言辞创造的世界就仿佛让世界重新诞生了一般。

不止一位评论家指出波伏娃出于不得已接受了萨特这个别出心裁的"协定",甚至认为在这种情况下波伏娃是很屈辱的。从表面上看可能如此,"偶然的爱情"对男人不过是把他们一直在做的事情"合法化"。波伏娃从自己母亲那里充分看到了这种情况给女人带来的痛苦和无奈,在那本振聋发聩的《第二性》中,她对这类现象作过猛烈抨击。当然不同的是,这回她也有了"偶然的爱情"的权利。然而许多事实表明,她不可能像萨特发挥得那么彻底,"条约平等"的背后是"事实上的不平等"。那么,她本人是不是像其他某些女权主义者那样,在涉及自身时所运用的是两套标准?对波伏娃这么一个心智复杂而又透明的女性来说,事情不可能那么简单。协定中的第二条应该得到充分注意:他们必须公开谈论各自"偶然爱情"的经历及其感受,也就是说,把它们完全转换为言辞,在语言中让它们再度激活、呈现和得到定型。这就是说,在包括性爱在内的爱情行为中,有关它们的"言辞"起着真正引导的作用,"言辞"使得所有相关行为及感情获得意义。前面提到过波伏娃的起点与萨特的起点有些差别,或许还应少许提及波伏娃先天条件的优越性——比起矮小、斜视的萨特来,波伏娃高个儿、优雅、迷人。然而,终究别忘了,波伏娃是在写作上有非同寻

常抱负的女人，她不是“可写可不写”，她是非写不可。一旦她意识到了这一点，意识到自己身上这种不可遏制的冲动，事情就会掉个方向：她把自己变得适合于写作，以写作的眼光来要求生活。和萨特做爱是一回事，和萨特交谈是另外一回事。正是萨特可以无限地满足和调动她本人的语言欲望、她在智性方面的野心和追求，除此而外很难有人做到这一点。“我再也不可能找到第二个能和我达成完全默契的人了。当良机赐给我之时，我紧紧抓住不放，我的激情和韧性表明了我想把梦想变为现实的强烈愿望在我心中是多么地根深蒂固。”反过来也可以说，萨特还能上哪儿去寻找波伏娃这样既富有激情又拥有智性、既具备丰富的感受力又迷恋纯粹理性活动的女人？他们之间禀赋上的差别正可以互相补充，而各自拥有的优势成了两个人的共同财富。双双用言辞对这个世界长驱直入，一道分享其中的无穷快乐，是这两人之间“魔鬼联盟”的牢固基础，任何人也不可能打破。因此，波伏娃对自己在萨特那儿的位置是完全自信的，哪怕这个假冒的唐璜看上去朝三暮四。她对萨特了解得比谁都更清楚，就像对自身本性的了解一样。在他们之间，言辞代替了性爱。一度出现在他们之间的“波兰小姑娘”比安卡在后来的一本《萨特、波伏娃和我》的书中写道：在他们两人的关系中精神性占了主导地位；是那位美国情人奈尔松·阿尔格仑才让波伏娃“第一次懂得了爱”。波伏娃可以说是心甘情愿地把自己供奉在言辞的祭坛上，身体交付给了语言。

一个从智性出发向着生活冒险，一个从生活出发向着言辞冒险，他们在某些方面越来越倾向于重叠，如同真正的“一个整体”一般：以生活作为智性的抵押，以生命作为言辞的借贷。但这也很快使得他们之间的关系陷入一种接近悲剧的状态：两人都随时敏感地观察自身的各种体验和感受，也密切关注对方的各种体验和感受，同时关注自己在对方身上引起的反应，其中任何一方都知道对方怎么感受自己，自己可能引起对方什么样的说词。换句话说，他们双双都处在言辞的严密监控之下，如同处在“语言的牢笼”中一般。这真是一种令人窒息的状况。封闭性应该被打破，于是需要引进第三者。这就涉及在外人看来是不可思议的在他们之间几度出现的“三重奏”。在“波兰小姑娘”比安卡之前，还有“俄罗斯小姑娘”奥勒加。

人年轻时不免有一个“形而上”的阶段。由于年轻生命本身的丰满、宽大,不曾遭受后来一再加之的损害,这个时期可以接纳许多不能接纳的东西,如异性之间的“三人小圈子”。这类似于一种“小乌托邦”。而萨特、波伏娃和他人之间的“小乌托邦”是在这样的意义上,通过一个“他者”来发现自己,发现对方。奥勒加和比安卡是波伏娃班上不同时期的学生。奥勒加是一位金发斯拉夫人,被形容为“小淘气鬼”,具有一种令波伏娃着迷的极端性格,跳舞一直能跳到昏厥倒在地上为止。她身上蔑视成规的性格,比波伏娃有过之而无不及。为此,波伏娃称奥勒加和她自己一样“属于黑衣使族”,奥是她自己“在魔王面前的教女”。很快,萨特本人也迷上了奥勒加,为此一度失去了他通常的平静。可这次是波伏娃非常依恋的女友,气氛变得迷乱和紧张。这三人白天在巴黎的街头闲逛聊天,夜晚在酒吧迟迟淹留。两个成年人允许奥勒加成为他们之间旋转的中心,允许她像掌握着方向盘一样一会儿转向波伏娃,一会儿转向萨特。而每一次这么做,就要暂时打破他们之间的平衡,激起或大或小的涟漪,以便更加富有冒险地进入下一轮的转换。“人和人的关系,要在不断发现新鲜因素的过程中发展。”波伏娃后来回忆这段经历时说。但这仅仅是一个向内旋转的“小圈子”,仅仅在他们互相之间寻找“新鲜”,实际上所寻找到的仅仅是期待对方引起的反应,就像在镜子里看自己一样——萨特和波伏娃通过奥勒加看到的永远是他们本人,他们互相之间看到的更接近于欲望的互相模仿;所谓的“真实性”,只是在一个幽闭的空间中互相映射和自我映射。而往深里说,这种幽闭是他们两人的关系中固有的,是为言辞的性质所决定的,引进一个“他者”进来也无济于事。关于这种幽闭性质的观察和结论,后来出现在萨特的《间隔》和波伏娃的《女客》中。如此看来,很难把这两部作品当做一般人与人关系的探讨,而是他们这种人替自身设立的特殊处境的探讨。

比安卡是位犹太人,1937 年出现在波伏娃的课堂上时还不到 17 岁,后来和他们两位都有肉体关系,两年以后因为战争结束了他们的“三人游戏”——更准确地说,在这位处境可危的姑娘最需要他们的时候,她被两位成年人抛弃了。先是萨特,然后是波伏娃,主动提出中止他们的关系。波伏娃在给萨特的信中以一种漫不经心的冷漠谈到这位女友的“离去”,并且一直到战争结束,都不去设法打听这位姑娘的下落:是被流放了还是

死了？比安卡在后来的回顾他们三人关系的书中写道："他，波伏娃，给我的只是伤害。"该书最令我吃惊的还是萨特对于当时危机四伏的时局的态度。他是否能预见到战争的爆发是一回事，但对于比安卡表现出来的不只是对于个人命运的担忧，以那样一种轻率的口吻来谈论问题，是另外一回事："要做一个完美的小路易丝，不要去听耶利米的哀歌。"同样，波伏娃在这段时期也经常用刚刚从海德格尔那里搬来的术语来开导这位姑娘，认为比安卡所考虑的时代正在酝酿的危机是"不真实"的表现。波伏娃拥有一种在社会和历史的现实里所有的人"平等地体验存在"的幻觉。她后来在回忆录《年富力强》中不得不承认当时自己"固执地把幸福作为赌注，我为我的利己主义而羞耻"。这种利己主义的局限性在于：不构成向"个人的存在冒险"的生活是不值得关注的，不能把这种冒险用语言表达出来的生活更是不值得一过的；在语言之外，别无其他。

波伏娃是否也应当为在最初的占领期间，她身为享有一定知名度的作家在"我不是犹太人，我不是共济会成员"的声明上签字而感到"羞耻"呢？或许不能这么说。还是谈谈她在写作生涯中的表现。当她把生活中经历的一切都写进作品时，是否构成了对生活及有关人们的轻蔑、侮慢乃至亵渎？那本为她赢得了巨大声誉——1954 年龚古尔奖的小说《名士风流》中所塑造的莱维这个形象，是以她的美国情人奈尔松·阿尔格仑为原型的。"当事人"阿尔格仑读后惊呼并为之愤慨：天哪，她是不是记下了我们做爱时的全部细节？在萨特去世之后的 1983 年，她整理并发表了萨特的《致海狸和其他人的信》，其中所暴露的萨特不管是"哼哼唧唧"倾吐感情的方式也好，还是令人作呕的性爱细节（包括和其他女人）也好，很难说给她的这位大名鼎鼎的伴侣带来荣誉，波伏娃对此的解释是"一个作家应该向公众显示他真实的面目"。但为什么一个作家的性爱就比一般人的更加值得关注，因而要占据读者大量的视线？其中涉及的许多其他人，他们并不认为向所有人显示自己、赤裸裸地表现自己是适合的和惟一可以做的。就他们而言，与这两个人的相处是单纯的，不仅没有想到这些事情将来要被公之于世，更没想到即使在当时，他们就被置于一种深深的乃至冷酷的观察、置疑之中，处于无所不在的语言的监控之下，像在实验室里的老鼠。他们无意识地卷进了这两个人自编自导、自得其乐的游戏，在其中充当消极被动的"他者"。正是这种态度最终激怒了比安卡。当年的

“波兰小姑娘”在战后又奇特地恢复了和波伏娃的友情，直到1986年波伏娃去世。但当她读到波伏娃死后于1990年出版的《致萨特的信》，其中以“极其庸俗”的方式泄露了她的全部私生活，以那样一种不屑的口吻谈到她（包括并非恰当地谈及她的犹太人身份和性格），她感到受到了深深的伤害，觉得有必要自己写一本书愤而反击。后来担任中学老师的比安卡在此书中分析了两人当年面对欧洲巨大危险时的冷淡，其结论也同样适合他们在写作及个人生活方面存在的问题：“这种盲目的首要原因是他们在精神上的彻底而自私的野心，是他们作为作家专心致志地要‘达到’的愿望。第二个原因是他们像许多法国作家一样，生活在封闭的花瓶里，被巴黎的朋友们包围着，与其余的民众没有接触——这是‘小团体’的后果。第三个原因也许是因为哲学不是历史，不准备沉浸于现实之中，而宁可以一种鹰的眼光从高处浏览一切事件。”高高飞翔在生活的远处，恰恰导致了鹰的失明，这是他们始料不及的。经过战争的教训，战后他们调整了自己的立场。波伏娃有过一个“道德时期”，关注和呼吁人的社会伦理，那的确是一种转向。但“转向”并不意味着在原来的个人伦理领域，她拥有了更好的看法和实践，包括对社会伦理和个人伦理如何衔接过渡，仍然没有作出必要的说明。依笔者看，她是从一个端点走向另外一个端点，她的“介人”不免带有空洞和因骤然转向带来的急促色彩。

显然，写作有其自身的写作伦理，但另一方面，一个作家还要做些其他方面的伦理修炼，和其他任何人一样。

（2001年）

赫伯特:在虚构和现实之间

与齐别根纽·赫伯特(Zbigniew Herbert,1924～1998)所享有的声望相比,有关他的生平资料少得不成比例。一个当代最富有创造力的诗人,从战争年代就开始发表作品,持续写作大半个世纪之久,目击了上个世纪的大部分翻天覆地的事件,最关键的,他来自波兰,这个地区拥有一种传奇的性质——不管在文化上还是在政治上,都容易引起人丰富的联想,而他居然没有什么故事可以流传,这不免有些令人失望。只有一个理由可以解释:这种状况是赫伯特本人造成的,他或者就是没有什么业绩可谈,或者是他本人不愿意去谈论它们,因而无法传诵。

1981年在他母亲去世不久,他接受了一位叫做马雷克·奥尔默斯(Marek Oramus)先生的访谈,其中泄漏了他是如何看待自己在这个动荡混乱的世界所经历过的事情。问题还是由对方提出的:

> 奥尔默斯:你曾经做过一些有趣的工作,是不是?你当过工会报纸的编辑、店员、会计、环境卫生和安全服设计师、银行职员等等,但是你的文学履历并没有体现出这些经验。你是不是认为它们无足轻重、没有意义和浪费时间?
>
> 赫伯特:我没有这样认为。我只是不喜欢写自传。
>
> 奥尔默斯:从事类似的工作对你有所助益吗?
>
> 赫伯特:它们在生理学意义上使我得以生存。这是一个主要的助益。

所谓"生理学意义上"的存在,是一个低得不能再低的表达。实际上不仅是诗人,我们每个人都有这样一个层次的存在,它们并无特殊意义可言。当然,与西方诗人不一样的是,对赫伯特来说,从事那样乱七八糟的工作来养活自己,显然不是自己的选择,其中带有很多不由自主、被迫的

成分。但在那样的环境中,有此遭遇的不只是诗人,还有许许多多的人,可以说大多数普通人也不能按照自己的意愿生活;身为诗人做那样一些事情并无深意或神恩在内,它无法直接成为文学经验,成为对于一个时代的文学表达。也是在这个访谈中,他所透露的身不由己的经验还有:此时将近60岁的他,除了旅游,一直都住在波兰,但是他的公民身份换过四次:在战争之前他是波兰第二共和国的公民;接着他的出生地里沃夫(Lwow)被西乌克兰兼并,因此他的护照上面还有一个备注,说他出生在苏联;这之后波兰被德国人占领,他成了德国人治下的一个"特殊公民";战争结束之后他又生活在社会主义的人民波兰。这令人想起米沃什也有几乎一模一样的表达:米沃什说他自己出生的小城,是一个令历史老师头疼的地方,在近50年内,它依次属于不同的国家和统治者。人们在大街上看到穿着不同制服的军队,先是俄国人、德国人、立陶宛人和波兰人,然后把这个顺序再颠倒一遍。而每次这样的变更,人们都要重新粉刷街道、政府要重新颁布新的官方语言,孩子们在学校里要换上不同的课本。和米沃什一样,赫伯特也属于那种经历了大灾难(catastrophe)的诗人。

在这个访谈之后,赫伯特所处的环境又发生了两次重大变化:一是他出走巴黎并在那儿呆了5年,到1986年回国;二是1989年春天,波兰反对派和当局坐到一起,经过艰苦的谈判达成包括举行大选等一系列协议,完成了波兰的"天鹅绒革命"。但此后不到10年他即去世。

赫伯特拥有一个丰富广博的学院知识背景。1944年他进入克拉考(Cracow)的艺术学院学习;1945年转入商学院;1947年在拿到了经济学硕士学位之后,转而又去学法律;1950年获得法学硕士之后,继而研究哲学。他很愿意提到他的哲学老师亨利克·埃森博格(Henryk Eizenberg),声称深受其影响。指出这一点是重要的,丰富的文化—历史视野作为一种知识储备,不仅标志着一个人决意在这条道路上走多远,其深长的意义在日后的艰难岁月中才逐渐显露出来。年轻时候的赫伯特参加过地下军事力量的培训班,在这期间有一件事情值得一提:他曾经为一个女性和别人决斗过,但那是一个素不相识的女性。别人当着赫伯特的面侮辱了她,他觉得除了决斗别无他法。他用的是长剑,对方两次碰到了他,而赫伯特差点将对方的耳朵割了下来。决斗的前一天晚上,他因为担忧、兴奋一夜没有睡好觉。

很长时间之内，赫伯特在波兰国内受到限制。他于40年代就有作品发表，但直到1956年32岁时才出版了他的第一本诗集《光线的一种和声》（*A Chord of Light*）；此后出版的诗集有《赫尔墨斯、狗和星星》（*Hermes , Dog and Star*, 1957）、《对于客体的一种研究》（*A Stndy of the Object*, 1961）、《我思先生》（*Mr. Cogito*, 1974），其中《我思先生》使得他在国外声名大振。这部作品以一种讽喻的眼光打量那位叫做“我思先生”的日常生活，这个家伙和艾略特笔下的厌世者普鲁弗洛克非常接近，据此人们经常将他和T.S.艾略特相提并论。在美国甚至有一个“我思先生俱乐部”，而在波兰的“我思－赫伯特”先生则没有这么走运。至1989年前波兰社会不定期的宽松和紧缩，经常使他陷入“抽屉写作状态”。在一个不短的时间内，他的新作不能出版，他已经出版的诗集也不能上架。他同时还是一个剧作家，他的剧本得不到上演。他阅读丰富、游历广泛，1962年，他出版了一本讨论意大利和法国文化和历史的书籍《花园里的野蛮人》（*A Barbarian in the Garden*），还有一本讨论17世纪荷兰文化遗产的随笔集《生活仍然带着马辔》（*Still Life with a Bridle*, 英文版1991）。

赫伯特获得了波兰国内和国外的许多文学奖项，其中为中国读者熟悉的有1990年耶路撒冷文学奖。

赫伯特有这样一些头衔：“欧洲文明遗产的继承人”，“具有古典头脑的现代诗人”。这个多才多艺的诗人在他所有作品中引经据典、穿凿附会，令他的翻译者十分头疼。他不仅像艾略特，对某些东西的着迷显得他在性情上还非常接近博尔赫斯。在那本关于17世纪荷兰的书中，有一篇文章叫做《斯宾诺莎的床》，他的做法看上去是“故弄玄虚”的：“我们的记忆最清晰地保留了伟大的哲学家们走向生命终结的景象。”他开出了一系列“高尚的垂死者”的名单：苏格拉底端起那杯有毒的酒送到嘴边；塞内加被奴隶切开脉搏；笛卡儿在冰凉的宫殿房间里嘟哝，他预感当瑞士女皇的老师是此生中扮演的最后角色了；老康德则在每天散步之前闻到了磨碎的辣根（一种多年生耐寒植物，也用做调料）的味道，这玩意儿先于他越来越深地沉人沙土之中；而斯宾诺莎正被结核病所折磨，带病磨他的镜片，衰弱得不能完成关于“彩虹”的论文。作者其实要说的人是斯宾诺莎：“在他的传记者眼里，斯宾诺莎无疑是一个理想的聪明人：心无旁骛地专注于

他著作的精确结构,对物质事务彻底冷漠,能够从所有的激情中自由地摆脱。但他年轻时生活中的一个小插曲不是被这些传记作者们忽略不提,就是被认为仅仅属于年轻人狂妄的想法。"赫伯特接下来讲的这个故事的确流传不广。斯宾诺莎的父亲于1656年去世。由他的同父异母的姐姐、姐夫合谋,斯宾诺莎被剥夺了财产继承权,这位姐姐希望这个埋头研究不知何物的弟弟不介意这件事。但是令人料想不到的事情发生了。斯宾诺莎雇用了律师,召集了目击者,搞了一个周详严密的诉讼,让人感到一位儿子的权利遭到了严重侵犯。很快,有关方面达成协议重新分割了遗产,可是斯宾诺莎不依不饶。他要求父亲遗留下来的所有东西都归于他的名下:从母亲去世的那张床和深绿色的床罩开始数起,包括一根拨火棍、一只水壶(壶把已经坏了)、一条普通的厨房用的长凳、一个头部已经损坏的瓷人儿、一只坏钟或者一幅被烟熏黑的壁炉前的画像,他说自己对这些都充满了强烈的感情。结果斯宾诺莎赢得了官司,所有的东西归他。最终他又并没有停留在享受自己的胜利成果上面,他只选择了母亲的那张床,放弃了其余所有判给他的东西。赫伯特对这个故事熟悉的程度,就仿佛那是他自己亲身经历中最值得拿出来说的事情之一。

他喜欢做这种年代或身份的置换。再遥远的过去,对他来说仿佛就发生在眼皮底下。在以自己一首同名诗作为题目的《为什么是经典》一文中,他说一想到自己是在雅典城大街上漫步,就情不自禁地要双肩发抖——那是在伯里克斯(公元前495~前429)的年代即雅典的全盛时期。他正在跑向苏格拉底,于是这位哲人拉着他的胳膊肘大声喊:"你好! 我很高兴撞上了你。昨天我们正在和你的朋友们讨论诗歌,讨论诗歌的本质以及它是说出真理呢还是谎言。但是我们当中不管是索夫龙(Sophron)还是克雷顿(Criton)甚或柏拉图都没有写过诗歌。而你是写诗的并为自己的创造而自豪,你能跟我们谈谈什么是诗歌吗?""我敢肯定我早已晕头转向。"赫伯特写道,"我们被一个如此意见纷纭的人群所包围。我将像拉凯斯(Laches)统帅一样无法定义什么是勇气,像波罗斯(Polos)和索非克斯(Sophist)一样根本不懂修辞学,像祭司欧伊梯孚容(Euthyphron)一样虔诚到了不能说出任何有指导意义的话。"其中涉及这些奇怪的人名,都是柏拉图对话中出现的虚构人物,赫伯特对它们如数家珍。这场会面的结局是——写诗者赫伯特红着脸溜走了,身后传来一阵爆笑和不满的抱怨:

"什么？你就这么走了，把我们留在无知当中，你这个惟一有能力将事情弄明白的人？难道你要仍然保持自己的秘密，继续用你那不可思议的声音欺骗我们？而我们不知道是屈服于你的魔力呢，还是拒绝它？"而赫伯特逃走的理由是：正如有勇气的人并不能定义"什么是勇气"，写诗的人可以写出很好的诗歌但未必是一个好的诗学家。放在我们这里，赫伯特无疑会被划入"知识分子诗人"。

但如果由此得出一个印象，觉得赫伯特是一个"图书馆型"的诗人，他凌空蹈虚，从别人的句子开始写出自己的句子，那就错了；尽管他很容易给人造成这样的感觉。以下的插曲颇能反映出赫伯特的处境以及这种处境造成的他的双重性。有人问他为什么在他自己的诗集和与别人的合集里，用的是同一张照片，而这中间隔了较长一段时间；这张照片"看起来像是希腊人或是罗马人的侧身浮雕。这是一种刻意的风格吗？"赫伯特答道："我若给你看整幅照片，你会大吃一惊。它摄于一家国营集体农庄，我在那儿扛麻袋。当时我坐在一面坍塌的墙下，脚边是一群母鸡，整个人筋疲力尽。这跟罗马人一点也不相干，是不是？"这不仅仅被看做修正一个误解，在某种意义上，它恰如其分地道出了赫伯特的真实处境：一方面，他身处底层的匮乏、困窘和被迫之中，为了维持生理意义上的存在，不得不耗尽最后一点力气；另一方面，他没有屈服和听命于这种环境。熟读希腊经典的他当然知道维持肉体存在的劳动意味着什么：那是没有独立人格的奴隶所为。反抗这种纯粹肉体存在的方式是维护自己的自由意志，是在这狭窄、逼仄的空间中开辟出另外一个空间即自由人的精神空间，是反抗将人归于生理性存在。在这个空间中，服从肉体存在的需要被归于零，任何以生存的名义推行的精神上的"斩草除根"政策都被拒之门外。以生存的理由及物质现实来强奸精神生活，是强权所为；而以生活的粗鄙化来强求精神上的粗鄙化，以脚下摇晃的地面为自己的随波逐流辩护，只是一般人们的怯懦和可耻。赫伯特以诗歌构筑起一个城堡，以远方不灭的世界作为一个维度，来抵御以各种名目出现的物质虚无主义。他同古代的圣贤们一道出入、远游，和死去的人们一道进餐，表明他不和当朝的皇上一道进餐的决心。而所谓的"皇上"在现代远远不止一个面孔，有时候它就变成了"人民"。现代虚无主义几乎无一不是通过"人民"的名义来完成的；"人民"同样会伸出一只"真理之手"，把所有的人驱赶到一个通道和出口处。

因此,古代或经典,在赫伯特那里,是对于现实的一种平衡和制约,是为被驱逐的精神寻求安置,是让受惊恐的灵魂得到自由,是寻回在现实中失掉的尊严。事实上,赫伯特并没有停留在一味歌颂过去或者把玩历史,他的"古代"充满了现实焦虑;它们仅仅像一个封套,于其中赫伯特缝进他自己的内容。通常的做法是,赫伯特对古代的某些现成题材进行某种改写,一直到让它们能够承担赫伯特所要表达的现实内容。最典型的是这首《一个诗人的重新讲述》,说是"广播剧",其实可以看做一首韵律多变的长诗,于其中荷马翻唱了他曾经讲述的故事。他把目光从英雄、厮杀、喊叫的行为转向那些沉默的存在:那株柽柳、柽柳上方的天空、"我自己"的左臂、小拇指、一块石子。它们从来没有被注视过,在"英雄"所创造的历史中没有它们的位置,它们处于任何权力的关心之外,但它们始终存在着,有着自身存在的正当理由、独立性和尊严,有自己的"激情和冷漠","辉煌而镇定"。正是这些从未编进英雄历史的存在,不仅构成了生活的背景,而且它们本身正是生活的主体、生活的理由和意义根源。赫伯特揭示存在的这个层次,无疑是对新的造神运动、新的英雄史观、新的历史主体(所谓"不可抗拒的历史规律")所作出的有力解构。在这些东西看来,除了"历史"所赋予的意义,其余则没有意义。赫伯特的做法则相反,他把生活还原为生活,生命还原为生命,而不是将它们绑缚在某个自诩为代表历史前进的车轮上。在那套滔滔不绝、自以为解释了人类从古到今一切现象的意识形态面前,赫伯特赋予了实物和沉默以尊严:"代之而起的,是从谷物到谷物,树叶到树叶,感情到感情。从词到沉默。"

同样,在《声音》、《我想描述》、《敲击者》中,都显示了这种沉默的力量及其尊严。在某个特定的语境即人民屡屡失败、正义并非马上实现的情况下,沉默就是不去加入"胜利者"的合唱,不去学习胜利者的语言,不去更换服装和给自己的脸上涂上油彩。坚持沉默也就是坚持不更换背景,不去宣布新的真理、新的救世主和新的时代已经降临。这是对于自身的处境、记忆以及死去的那些人们所表达的忠诚和尊重。他的这批诗歌作品,大都是由米沃什翻译成英文介绍给西方的。

出版于1974年的《我思先生》给赫伯特带来了广泛的国际声誉。这是一本由40来首短诗构成的一本薄薄的诗集,英文版不到60页。拉丁语

"Cogito"经由笛卡儿的"我思",在这里成了一个自我嘲讽的主人公。从这样一些题目就可以看得出来:《我思先生在镜子里看自己的面孔》、《关于我思先生的两条腿》、《我思先生想返回他的出生地》、《我思先生冥想受难》、《我思先生和纯粹思想》、《我思先生和思想运动》、《我思先生读报》、《我思先生的异化》、《我思先生去看望一个死去的朋友》、《我思先生为妇女杂志而作的一首晚秋的诗》、《我思先生考虑自然的声音和人类的声音有什么不同》、《我思先生讲述斯宾诺莎的诱惑》、《我思先生有时候接到奇怪的信件》、《我思先生的魔术观》、《我思先生寻求建议》、《我思先生如何设想地狱》、《我思先生挺身而出》等等。这批作品的风格和他早期的反差较大——应该说,赫伯特是少有的在不同时期写出不同风格的那种诗人,这并不是说他是一个善变的人,而是说作为一个运用语言的诗人,他的音韵十分宽广,他的语言包容和吸收的能力很强,能够适时地将身边的生活押上韵脚。

和普鲁弗洛克先生一样,我思先生也是一个思虑重重、郁郁寡欢的人。这种人处于生活的边缘已经不是一天两天了,用中国的老话来说就是:"冰冻三尺,非一日之寒,"因此,他们所发出的声音像是从一个遥远的宇宙深处传来,伴有一种挑衅性的异质。比较起来,艾略特笔下的那位具有一种"先知"的意味,以对现代文明之深渊的洞察力见长,在越来越变得欲望化的世界面前,显得迟疑不决、顾虑重重,所谓"勇气"也包括在他的嘲讽之中,基本上是一个厌世者的形象。而赫伯特笔下的这位,虽然过度的精神生活同样给他的世界加上了一层滤光镜,但他仍然宁愿以自己的肉体之躯在这个滤光世界中摸爬滚打,在其中沉浮出没,经受各种考验和拷打,通过把自己交付出去,折射出这个世界的某些景象:她的残破不全、她的郁闷窒息和失去平衡。换句话说,世界存在于我思先生的自我披阅之中,我思先生有多么奇怪和畸形,这个世界也就有多么令人咋舌;我思先生身上有多少个窟窿,这个世界就有多少个坑洼不平的弹孔。镜子里的我思先生是这样的:"人们描绘我们的面孔当然得有水痘/以铅笔书法勾勒出一个'O'字形/但是却给了我一个双下巴/饕餮之徒而我全部的灵魂/却在思慕禁欲主义这就是眼睛/为何生得如此紧凑/说到底那是他而不是我/……耳朵太突出了两片耳壳/也许是一位祖先的遗产能追得上回声/来自大平原上猛犸隆隆地行进/……在镜子前这张继承人的面孔/年

代久远的肉在一只口袋里颤动/激情和中世纪的罪孽/古石像的饥饿和恐惧/掉向另外一棵苹果树的苹果/连接在种族链条上的身体。”其中的自我挪揄可以看做时代分裂症的征兆;存在于我思先生身上的裂隙也是时代的裂隙。站在这个裂隙当中,我思先生成了“饶舌者”——当他说自己的脸是掉向另外一棵苹果树的苹果,他的意思是说这张面孔成熟在一个地方,收获却在另外一个地方,他不经意地把某种荒谬的逻辑推向了极致。我思先生的两条腿也是这样地不寻常:一条健康、正常但有点短;另一条瘦弱、带有伤疤,是逃跑的印记。前者喜欢正常人喜欢的一切,起跳、舞蹈、“热爱生活”;而偏偏是后者,却是“高尚的、严峻的,对危险报以嘲笑”。我思先生靠着这样两条不对称的腿,在这个世界上“摇晃蹒跚”。

所谓“自嘲”是在这样的情况下发生的:自嘲的人一方面经历了时代的灾难和蹂躏,经历了客观现实的亢奋和衰败,另一方面,也经历了自身的失败和迷茫,自身的无奈和无力。我思先生感到自己如履薄冰,漏洞百出,但是他的焦虑是适度的,并没有变成一种夸张的叫嚣。他是一个有节制的“现代主义者”。在这首《我思先生的深渊》中,其深渊并不是帕斯卡尔或陀思妥耶夫斯基式的,而是“适合他本人的尺寸”:这深渊“不是无底的”,不是那种“引起恐怖”的,只是“跟随他像一个影子”、“像一只狗”,“像湿疹般烦扰”;它更像是我思先生随身喂养的一只活物,当他返回家里,这深渊便被放在门外,“仔细地盖上一件旧外套的一角”。这里,赫伯特用词是委婉的,他所选用的意象也是日常的、知冷遇热的。在《我思先生和纯粹思想》中,我思先生发现自己同样犯了“思想越来越难以集中”(哈维尔语)的毛病,他无法平静地到达“纯粹思想”的彼岸,只能看到平庸的水面上的那些漂流物——一只锡罐、一根木头、一束头发而已。他无法把自己的目光和这些可笑的东西分开,用“内在的眼睛”去透视和发现点什么。最后他承认,自己只是无数普通人当中的一个,拥有“由别人提供的思想”;也许稍后的某个时刻,等他的身体变冷之后,他才能进入某种“开悟”状态,并像那些大师们似的来“推荐虚无和困惑”。被生活如此推搡的人,他不会轻易相信任何一种廉价的乐观主义学说,他不再“天真”不再盲从,他守住自身像守住一座千疮百孔的碉堡。如果用得着里尔克的那句话:“那有什么胜利可言,坚持就是一切。”同时得需要加一个备注:所坚持的东西并非一定是辉煌的东西,很可能看起来是灰暗的、晦涩的、容易引起

误解的。1989年之前的波兰语境对我们来说并非完全陌生，在很多情况下人们是腹背受敌，来自朋友的催促和不满更让人觉得不安。良心的拷打永远并非是外部环境造成，心灵的地狱有时候就是自己做成的——不是指黑暗，而是意味着在其中受煎熬的程度。自嘲的人不可能也不愿意堕入一种自我感动的状态之中，他恐惧和拒绝这种状态像有些人怕蛇和拒绝蛇一样，对这样的人来说作出非此即彼的选择，是最讨厌和令人恶心的。但是，往往实际的情况就是这样，所发生的事情就把你推到了非此即彼的选择当中，让你看起来像一个傻瓜；如果你不作出非此即彼的选择，任何一种其他的选择都是不能应对的，即无效的。这对于心灵来说，无疑是一个更深重的灾难。如果你以前卷人了，是因为无知；而现在不管你卷人不卷人，都是一种陷阱，一种原罪，一种伤心的做法。从这个视角看过去，我们才可以理解我思先生所谓的“残暴的最低层”意味着什么，那是心灵自我厮杀和受磨难的场所，“那是在要去德而菲的路上。我刚刚通过一块红岩时，阿波罗就从对而出现了。他急走着，目空一切。当他走近时我却留意到他正把玩着美杜莎的头颅——那因年代久远而枯萎的头颅。他喃咕地念念有词。如果我没听错的话，他是在反复地诉说：“艺术家应该去侦察那残暴的最低层。”[①]

赫伯特对石头情有独钟，他一再写到石头，把它作为一种完美的存在的象征，因此当我思先生寻求自我认同时，也愿意和石头取得一致，不过那是一种经过岁月磨洗之后的石头，有着某些抹不去的记忆，因而拥有了某种穿越力——穿越时空却仍然保持石头的本性：“如果他有认同感，也许是与石头/和那种不太易碎有着灰色光芒的砂岩/它有着一千道燧石的眼睛/(一种无聊的比较，这种石头用它的皮肤来观察)/如果他有深深的联盟感那肯定是和石头/ 这根本不是恒定的理想 这石头/是可以改变的在阳光下它懒慵如月亮般发光/而当暴风雨临近时它变成暗黑的石板如同乌云/接着贪婪地吸吮雨水和水扭斗/甜蜜的湮灭力量的角逐自然力的抵触/都是既美好又可耻的/ 因而最终将在由雷电烘干的大气中醒来/难

---

① 美杜莎是希腊神话中的人物，为 Phorcys 和 Ceto 的三女儿之一，但只有她会死亡。她们的眼睛皆具有杀人或将人变成石头的能力。美杜莎为 Perseus 所杀；她的头被挂在 Athena 的盾牌上，但仍然具有她活着时点人成石的能力。译诗及注释见《东欧当代诗选》，陈瑞山译著，台湾 书林出版有限公司，1980年5月，321～325页。

为情的汗水穿越于情欲亢奋的迷雾之中。"完全可以说,内心的搏斗是这类人的个性化签名。而正是在这种搏斗中和煎熬中,赫伯特作为一位诗人的良知出现了。它并不简单地等同于大写的社会良知,这种"良知"是小写的:作为一名诗人,他同时承担着对于人类文明的责任,他不能不接受迄今为止人类永生不灭的辉煌文化的召唤,接受人类文明及其传统的召唤。在极权主义的思维中,这些东西同样是被禁止的,极权主义只需要满足生理学意义上生存的动物般的人。而实际上如果没有更深基础的文明建设,没有更为丰厚的文化作为背景和源泉,即使是有了一个自由民主的社会,也会因为其粗鄙、粗陋、粗俗而垮台。所谓民主不只是体现在制度上,它是和人类文明的所有好东西一道前来的,是建立在丰厚的人类文明、文化的基础之上的。在 80 年代波兰民主运动中发挥重要作用、被米沃什称之为"波兰的甘地"的亚当·米奇尼克(1946~)称有四个本民族同胞影响了他的民主思想,米沃什和赫伯特两位诗人排在第一、二位。他说赫伯特对他的意义在于赫伯特的作品中传达了这样的思想:为什么一个人不可以成为一个例外?当几乎所有人都屈服于极权主义的各种胜利,屈服于它对生活的所有方面的侵犯和占据,我就一定要跟随他们吗?而有时候这种要求一致的强制性力量以各种各样不同的面貌出现,同样令人感到窒息。这个历史系出身的米奇尼克能随口背出赫伯特的某些诗句。1992 年他和已经担任捷克总统的哈维尔有过一个长谈,其中涉及是否宽宥那些曾经给这个民族带来灾难的人们。米奇尼克说,他本人可以原谅这些人,但是他不能忘记赫伯特的诗中所说的:"永远不宽恕,因为你无权以那些人的名义来宽恕——那些倒在黎明之前的人。"这恐怕是写诗的人在不写诗的人当中所取得的最高成就了。

赫伯特没有忘记自己是波兰民族整体的一部分,他只是在思考作为一个诗人,如何构成民族整体的一部分,"我必须或者应该尝试给我自己的生活带来意义。我将试图证明我构成了一个整体中有意义的一部分。切斯特顿有一篇小说涉及上帝存在的问题。怀疑论的声音说上帝也许存在,但我们只是他的中国花园的玩具。他戏弄我们,嘲笑我们的成功和失败、抱负或目标。对他来说,这不过是游戏。另外有声音说:但是情况是这样的,也许通过我的受苦我赋予这场游戏以意义,我自己的特殊意义。在这个世界中,我把自己作为其有意义的部分建立了起来。""也许世界真

的没有那么重要。我们知道生命并不是永远延续下去，每一件事情都要走到它的尽头。《伊利亚特》，大教堂或者毕加索。但是我仍然有能力感到痛苦。我可以为一个更好的道德秩序而奋斗。通过写诗这么一件有趣的事情，我试图捍卫对我自己来说是有意义的事情。把一些词放在一起和阅读它们仍然是可能的。……和现实相抵牾的痛苦感受——这就是问题的全部。我知道我不能拯救我的民族或者拯救封锁我阳台的占领军，但是我将这样去做好像这是可能的。仅仅是试试。世界上没有一个政府可以禁止我为此而奋斗。去提取意义是我们的首要使命。”[1]

讲完那个冗长的斯宾诺莎继承遗产的故事之后，赫伯特肯定地说：“它有着一个更为深刻的含义。斯宾诺莎仿佛要说——从根本上说，美德并不是一个弱者的避难所，放弃的艺术是一种勇气的艺术。”

（2002 年）

---

① 与马雷克·奥尔默斯先生的访谈。

郭路生

1993年夏日的一个傍晚，天色已经暗下来，我听得楼下有人叫。打开窗户一看，依稀辨认出芒克，其余几个人看不太清楚，我也大声喊道："上来吧。"

"郭路生。"他自我介绍时，头有些侧，下巴微微上翘。"我们这些人，没打招呼就来了。"他面带歉意微笑着说。我顿感心头一热。作为女主人，我很长时间没有听到有人在我们家这么文质彬彬地说话了。我见到更多的那些"流浪"诗人，恨不能随身携带一枚炸弹，大有将他自己和我们全家炸平之势。

同来的还有贵州的黄翔、北京的黑大春和他的女友。沏茶、倒水，在沙发上一一就坐之后，我开始默不作声地打量起这位诗歌界的传奇人物。诗人多多说："要说传统，郭路生是我们一个小小的传统。"

他显得太大了，头大，手大，脚大，至少给人的感觉是如此。事实上他很瘦，但他决不是那种天生瘦弱的人。他身体有一部分仿佛被故意隐藏起来，或者是经过一再省略和删减，现在就剩下这副大大的、空空荡荡的样子。他说话时经常面带微笑，笑的时候眼睛眯成了一条缝。他进入谈话的角色非常之快，几乎没有任何过渡，语调执著而又有些含混不清。他谈到了惠特曼、海明威、艾略特等。芒克提到他新完成的长篇小说。郭路生很感兴趣地问："小说怎么写？"芒克两手一摊："一通写啊。"这恐怕是两位当代作家之间最简捷、最有意思的文学对话。

我注意到他的膝盖上有块补丁。那是一条不太能说得出颜色来的旧裤子，补丁的颜色稍深了些，但也还协调，显然这出自他的手艺。如今在北京城里穿有补丁的衣服，真是不多见。

他要了纸和笔一人埋头书写起来。谈话在继续，人们并没有因为照顾他而降低声调。过了一会儿，他抬起头，先问我要不要让孩子早点睡觉，我笑笑摆摆手，告诉他现在正是假期。"那我给你们朗诵吧，"他语气

中带一些坚决,“这是我在医院里写的一首诗。”

他朗诵时仿佛换了一个人。他身上所有那些不协调的成分一下子变得非常温顺。他读得沉着、缓慢,每一个音节都被拖得很长,好像他在尝试着它们的承受能力,同时又是企图展现它们所有的可能性。在他心醉神迷的时候,一种节奏在我们之间悄悄形成、传递开来。

我们为他鼓掌。“我在里面,我是不自由的。”他几番这样说。他走后我长久地陷入了一种沉思,即现代医学中关于精神病尺度的掌握。像他这样的人完全可以在家中过正常的生活;而我们周围的另一些人更需要送进去治疗。我看不出来为什么他非得住在精神病院不可。我的这个疑惑后来部分地得到朋友们的证实。也就是说,一个大号的人被一些有形或无形的链子捆住,而且是他愿意被这样捆着。

能理解这些链子的含义,才能去理解他的诗和他这个人。

这肯定是作为诗人少有的殊荣:郭路生的作品最先是以手抄本的形式在人们之间普遍流传开来。他的《相信未来》、《四点零八分的北京》、《海洋三部曲》都是。他们是成千上万普通读者,其中绝大多数人并没有表现出对诗歌的特殊兴趣,只是被郭路生的诗句深深吸引,被它们所打动,唤起了自己内心的共鸣。这和今天在一些“诗人”身上出现的情况有很大的不同。我曾经在不止一个场合谈到过:今天的若干“诗人”更像是以其肉身大出其名的,在人们还未读到或记住他们写下的句子之前,关于他们肉体的业绩早已如雷贯耳,他们的句子不会比其故事传得更远。我想指出的一个往往被人们忽略的方面是,在一个是非曲直颠倒的年代里,郭路生表现了一种罕见的忠直——对诗歌的忠直。在任何情况下,他从来不敢忘怀诗歌形式的要求,始终不逾出诗歌作为一门艺术所允许的限度。换句话说,即使生活本身是混乱的、分裂的,诗歌也要创造出和谐的形式,将那些原来是刺耳的、凶猛的东西制服;即使生活本身是扭曲的、晦涩的,诗歌也要提供坚固优美的秩序,使人们苦闷压抑的精神得到支撑和依托;即使生活本身是丑恶的、痛苦的,诗歌最终仍将是美的,给人以美感和向上的力量的。这种由对诗歌的忠直体现出来的忠直,体现了那个时代惨遭摧残的良知,显示出能战胜环境的光明和勇气。在这一点上,郭路生甚至区别于后来众多的先锋诗人,所谓分裂是从形式上开始的,而郭路生在形式上从来不后退一步。

当蜘蛛网无情地查封了我的炉台
当灰烬的余烟叹息着贫困的悲哀
我依然固执地铺平失望的灰烬
用美丽的雪花写下：相信未来

当我的紫葡萄化为深秋的露水
当我的鲜花依偎在别人的情怀
我依然固执地用凝霜的枯藤
在凄凉的大地上写下：相信未来

——《相信未来》

除非你一遍遍将这些句子吟诵出来，否则不会体会到其中声音的均衡、内涵和美。其中每行足足有六个音步，这在汉语诗歌中（不管是古代还是现代）是十分少见的，正是这种拉长了的瞬间成了那种超载情绪（向往、失望、从失望中再度抬起头来）的运输工具，它是逐步、缓慢地释放的。阅读中为了能够一口气将这样的句子读出来，读者不得不进一步拖延每一个音步所停留的时间，这样就产生了一种无限延长的幻觉。同时，四行一个小节、上下行之间音步的整齐对应以及押韵在这里也发挥了极大的作用：它们属于人为的因素，但恰恰是这种人工装配性的东西从整体上造成另一种时间和空间，组成了诗歌自足的世界，它们将那些沉重负载的情感清晰可闻地呈现在这里，在此时此刻，如同悬挂在人们面前，成为可以触摸、可以观照的对象，从而摆脱了原先存在于人身上的那种压迫性，使人获得解放和自由之感。对那个时代的人们来说，这无疑是奢侈的精神享受了。在郭路生和谐优美的多音步格律中，原本是晦涩的东西得到澄清，郁结的东西得到释放。诗人林莽曾追忆道："在我们空旷的精神世界中，是他的诗歌为我们洒下了一线温暖的阳光。"

从某个时候起我开始怀疑那些"为生存的艺术家"或"诗人"，这是一支为数不少的"艺术大军"。对这些人来说，他们首先关心的是自己存在的事实，在艺术内外体验到的仅仅是个体生命痛苦压抑的烦恼，包括个人尚未得到社会承认的那种苦闷。所有这些东西像泥沙一样流进了作者的头脑和血液，乃至写出来的是一首"生存的诗"。其中生存的经验大大地

损害了诗歌经验,它们呼啸着在作品的表面撕开许多裂口,使之看上去如同这个喧嚣疯狂的世界一样喧嚣疯狂。而另一类艺术家、诗人并不排除自己生活在世界上这个事实,只是未敢将对它的考虑置于对艺术的考虑之上,他们关心的是如何造成和谐、匀齐的艺术整体,如何将生活的内容转化、提取为艺术予以观照的对象。他们的良知首先体现在尊重和珍爱自己手中的这门艺术上,体现在这种职业道德之中。要说是反抗环境中的混乱和黑暗,恐怕也只有以一种新的秩序而出现,否则,从零乱到零乱、从一种瓦解到另一种瓦解,最终是毫无意义的。在这个意义上,郭路生近30年直至今日都在潜心探索的中国现代格律诗,恐怕是永远绕在我们前面的一个起点、一个典范,尤其值得有了这许多惨痛教训的中国先锋诗歌界深思。我始终要说,在这个领域中,崩溃是从形式上开始,并通过形式上的紊乱而加深。譬如海子以及顾城。一个寒风料峭的春天,我和几位友人去医院看望了郭路生。他很快和我谈起了何其芳,谈起了何其芳当年对他说的,诗是"窗含西岭千秋雪"。他边打手势边对我说:"得有个窗子,有个形式,从窗子里看过去。"他远比我们周围很多人正常得多。

下面遇到的这个问题多少有些令人困惑,令人有些不知所措。

1993年出版的《食指黑大春现代抒情诗合集》("食指"是郭路生的笔名)中有《疯狗》这首诗。据说他自己曾写过一个关于《疯狗》的说明,声明当年在《今天》杂志上发表时,所署的写作日期被提前了,这首诗实际写作的时间是1978年。除了这个更改之外,"合集"中我们清楚地见到在"疯狗"的标题之下还有一行副标题"——致奢谈人权的人们"。这是原先在各种场合未曾出现过的。时隔10多年之后,郭路生坚持恢复它的原貌,这不是没有理由的。事实上,郭路生的每一行诗,每一个字都是经过深思熟虑的。郭路生在这里要表达的是什么,他身为"先锋"(他的《相信未来》曾被江青点名批判过),为什么又要脱离当时先锋的队伍?再来看《疯狗》全诗,如果不能找到有人猜测的那种反讽的含义,那么,郭路生到底要干什么?

受够无情的戏弄之后,
我不再把自己当人看,

仿佛我成了一条疯狗，
漫无目的地游荡人间。

我还不是一条疯狗，
不必为饥寒去冒风险，
为此我希望成条疯狗，
更深刻地体验生存的艰难。

我还不如一条疯狗！
狗急它能跳出院墙，
而我只能默默地忍受，
我比疯狗有更多的辛酸。

假如我真的成条疯狗
就能挣脱这无情的锁链，
那么我将毫不迟疑地
放弃所谓神圣的人权。

"疯狗"是支撑全篇的中心意象，围绕着它组织起来的，却是一个层次分明的逻辑间架：仿佛成了一条疯狗；但还不是；甚至还不如；假如真的是……以"疯狗"自况，这其中当然带有悲凉的自嘲的意味，但自嘲却不是自怜；在自嘲的背后，是出人意料的纵身一跃：恨不能挣脱这内内外外、一切有形和无形的锁链，恨不能更广泛地漫游人间，更深刻地咀嚼人生！郭路生的同情显然是在广大的世界那一面，是这个世界中更艰难的、失事的人们。"疯狗"既意味着这样一个世界，也意味着那些失事的人们。对于他们来说，当然不存在所谓神圣的"人权"，他们完全不懂这个。这里隐隐包含的一个前提是："人权"仍然是现实范围内于现存秩序中的一种运作，在它强调的东西中包含了一种优越之感，尽管它看上去涉及每一个人，但实际上并非如此。我在这里撞到的在这一代人身上不常见的东西是：郭路生宁愿将自己看做失事的，他本人并不以"先锋"自居，不把自己看做一只"燕子"，或"普罗米修斯"或"真理的传播者和代言人"。他的姿势与其

说是前倾的，毋宁说是后退的；与其说是从一个“高音”开始，毋宁说是从一个低音开始；与其说是超然、拒绝的，毋宁说是包容、宽容的。请注意他反复使用的“人间”、“人生”、“人们”的意象，而不同于其他的先锋诗人爱使用的“世界”、“天空”等。后者是抽象而俯视的，郭路生则更多地将自己“放回其中”，尽管同样在其中受到不公正的待遇。

由此，郭路生从以强权和强音为标志的残酷历史中逃脱了。他不参与其中的游戏，也不关心其中的规则，因而对他来说，既不存在桂冠的问题，也不存在烈士的问题。他远离枪声激烈、硝烟弥漫的战场。那些为许多人必不可少的各种新式武器、词藻、油彩和包装纸不在他的视线之内。他没有保护伞，甚至连一点自我保护的手段也没有。处于这种状态不能不是危险的。他不靠岸，不去为了生存兑换那些小钱币，他失事的海面上没有航标、信号灯，他的确像他自己所写的那样“漫无目的”。为此他付出了昂贵的代价。他时时身置的临界点是难以用语言来表达的。在那儿，他什么也没有，他宁肯什么也不留下，财富、名誉、所有那些小小的舒适的规则，包括一张替自己辩护的嘴，能交出的他都交出了。那么，他收获的又是什么？

心上笼罩着乌黑沉重的云层
心中吹过一阵又一阵的寒风
心底沉淀着盐分饱和的溶浆
心头耸立起积雪不化的山峰
……

可它仍然还是一颗心
而且就在我胸中，砰砰跃动

——（《我的心》）

他一再写到这颗“心”。他近些年在医院的那些作品中，受伤的心灵这个意象频频出现。他像个哑巴似的，老是禁不住去指自己胸膛中还在跳动的那个部位。“当惊涛骇浪从心头退去/心底只剩下空旷与凄凉……”（《在精神病院》），“不得已，我敞开自己的心胸/让你们看看这受伤

的心灵——上面到处是磕开的酒瓶盖/和戳灭烟头时留下的疤痕"(《受伤的心灵》)。这些诗句读来让人感到一种"噤若寒蝉"的悲凉，他肯定越过了某种界限，否则不能体验到这样的痛楚和辛酸。这么一颗除了病痛什么也没剩下的心灵，你可以说它是卑贱的、贫困的，然而它又是高贵的、矜持的，没有什么能同它交换或与之相比。对于世界它看上去是不起眼和毫无价值的，但由于它的自知之明——自己知道自己的疼痛，因而成为自重的，任何东西都衡量不出它的分量。它是独立的，又是广袤的；是无挂无碍的，又是知冷遇热的；是雾状的、无形的，然而无疑又是坚定而忠直的。它曾经有过的疯狂可以看做来自宗教般的勇气，像"以身试法"，同时它又是那么小心翼翼，令人想到"如临深渊，如履薄冰"那样一些东西。你也可以感受到与之相似的自己的那颗心，但要在摘除了种种面具之后。

现在我们可以从另一个角度来理解为什么郭路生在形式上如此谨慎。对于这么一颗本质上是广大、无形而富有同情的诗人心灵来说，它不仅需要而且热爱形式上的那些小小的桎梏，通过这些细小的链子而造成一种节奏、一种呼吸和心灵上有规律的脉搏。

（1994 年）

海子神话

在当今诗坛上，海子作为一个巨大的神话的存在，已是人所共知的事实。有人将这称之为“现代造神运动”，然而实际上，“神”是无法被造出来的，它总是基于人们共同分享的某种悟性。如果一种东西被看做“神话”，除了其中所带有的神秘、神圣的色彩，必然是由于它提供了某些“原型”，这些“原型”成了不同地点、不同文化层次的人们所享有的共同话语。因此，揭示海子诗歌中所建立的那些原型，是揭开这个神话的客观态度，也是本文的兴趣所在。

一、拒绝渗透

换句话来说，这是一种与现实相分离的意志，是对于现实的弃绝。追溯起来，这种分离是自“朦胧诗”开始的对于现实的不信任和怀疑主义态度的进一步延伸。它甚至不再对现实产生任何兴趣，不再表示愤怒，而宁愿采取一种完全脱离的姿态，拒绝来自现实的一切消息，拒绝对现实作出任何反应：“把眼睛闭成两根绳索。”（《但愿长醉不愿醒》）

这样一种执意的、不计后果的生存情绪，在海子的诗歌中，体现为反复出现的“睡”、“埋”、“沉”等这样一类动词意象。

> 而在九泉之下，黄色泉水之下/那个人睡得像南风/睡得像南风中的银子（《断头篇》）
>
> 孤独是泉水中睡着的鹿王（《孤独》）
>
> 让诗人受伤/睡在四方（《青年医生梦中的处方：木桶》）
>
> 两座村庄隔河而睡/海子的村庄睡得更沉（《两座村庄》）
>
> 看麦子时我睡在地里/月亮照我如照一口井（《麦地》）

这种"睡"法，的确是少见的，它是一种意志，彻底封存的意志。这种封存的冲动还通过"尸体"这个意象来表现——"那是我睡在大地上的感觉/用雪封住我的尸体。"(《土地》)

与"睡"相媲美的，还有"埋"。比较起来，"埋"更进一步，它是一种"遁入"，遁入于地下，并一去不复返。

埋着猎人的山冈/是猎人生前惟一的粮食(《粮食》)

我把包袱埋在果树下/我是在马厩里歌唱(《歌与哭》)

这地上/有人埋过羊骨/有人运过箱子、陶瓶和宝石(《歌：阳光打在地上》)

亚洲铜，亚洲铜/祖父死在这里，父亲死在这里，我也会死在这里/你是惟一一块埋人的地方(《亚洲铜》)

背靠酒馆白墙的那个人/问起家乡的豆子地里埋葬的人(《泪水》)

"埋"这个字还可以引起其他多样化的联想：失踪、密谋、冥界。海子的"埋"的意象，对后来其他人的创作产生了一定的影响。

比较起"睡"、"埋"来，"沉"这个动词显得有一种速度，一种自甘如此的决断——自沉。它更能表明某种自身灌注和自身同一。在很大程度上，"沉"的反复使用也是他最后结局的多次预演。

那是我最后一次想起中午/那是我沉下海水的尸体(《我的窗户里埋着一只为你祝福的杯子》)

于是他/一直穿过断岩之片、断鹿之血/笔直坠入地狱/……/拖火的身体倒栽而下，轰轰填塞地狱(《断头篇》)

王啊/他们昏昏沉沉地走着/(《肉体和诗下沉洞窟》)

我/如蜂巢/全身已下沉

我在太阳中，不断沉沦不断沉溺/我在酒精中下沉……(《土地》)

这的确是很奇特的，"睡"在地里，"埋"到地下，"沉"到地底下，仿佛地心深处总有一股力量拉着他下沉，使他复归到它里面去。应该说，在这种弃绝现实的强烈冲动中，同时有一种自"渎"的成分，一种不惜以毁掉自己

来毁掉地面，以对自身的诅咒来诅咒现实的要求，包括他为自己选择的死亡。这些都构成了一个彻底否决、断绝的形象。

他经常提到“王”，所谓“王”的第一个含义便是这种坚固的、自我决断的意志：

“多少年之后我梦见自己在地狱做王。”(《太阳、司仪》)

在一个特殊的时期内，海子的诗给人们提供了一个与现实断绝联系的原型。

二、自我的分裂、断裂

任何意义上与现实的分离、分裂，最终都必然导致自我内部的分离和分裂，因为现实正是自我本身不可或缺的组成部分。当个人游离于环境时，他内心不和谐的声音也变得清晰可闻。并且随着现实的身影在视线中逐渐消失，越来越置于前景的便是这种自我的分离、分裂乃至断裂。

他是从 1984 年“寻根”开始踏上他的创作道路的(此前 1983 年他在北大毕业时油印了一本叫《小站》的小册子，署名“查海生”，那主要是些处于“朦胧诗”影响下的习作)。虽然那是一场民族性的广泛而深入的文学潮流，但它对海子的意义却是特殊的。在他那里，“根”意味着对日常事物的剥离、剥落，是日常的亮光消失，另一种黑暗升起：

> 根是一盏最黑最明的灯(《传说——献给中国大地上为史诗而努力的人们》)
>
> 夜里我把古老的根/背到地里去(《新漫游》)

这里伴随着“根”的出现升起的“黑暗”，是海子内心分裂的第一个信号。“黑暗”是分裂的标志。客观地说，在诗中出现“黑暗”、“黑色”并不单单属于海子，而是属于与海子一道出现的那一批人，可以将他们称作“分裂的一代”，但像海子这样迷恋于分裂、于分裂中生长起来的却十分少有。

分裂的另一个显著标志是所谓“实体”、“元素”。它们看上去像是“物的自由落体”，来自对象的意志。在这一点上，海子得到了许多热烈的评

价,说他能够跳出自身、克服抒情的主观性。其实,这基于一种对于“实体”夸大的和不正确的理解。实体是什么?是分裂出去的主体。所谓“自在之物”,说到底这乃是一个关于“自在主体”(尼采)的设想,也就是说,是另一个“他者”的想像性主体。海子本人对这一点便有过清醒的认识:“实体就是主体”,是主体沉默的核心,“诗人的任务仅仅是用自己的敏感力和生命之光把这黑乎乎的实体照亮”(《寻找对实体的接触》)。因此,被人误解为存在于对象世界的“实体”,其实乃是主体放进其中的一个“核”。勃兰兑斯说:“浪漫主义者一味关心那个核,关注那个神秘的内在,他们刚一把它塞进去,就设法把它掏了出来。”换句话说,如果真的有这么一个“实体”,一种客观的制约和尺度,海子原本是可以通过它避免个人内心的无限分裂的,然而事实上并非如此。“实体”恰恰是他自我分离和分裂的产物和标志。将它视作一种“可能性”无非是将不断的自我分裂视作一种“可能性”。在某种意义上,可以说海子的创造力、想像力正源于这种自我的不断分裂,由分裂产生出新的自我、新的面貌。

从一开始就存在的内在的异己力量,它导致了海子诗歌中特殊的视角和独异的面貌。

1.“他者”的立场和视点。他的许多诗篇,我们只有将它们放在一起联系起来读,才能发现其中贯穿一致、更为深人的东西。如《北方门前》中“……她突然发现我。/她眯起眼睛/她看得我浑身美丽”,更为著名的《答复》中“我则站在你痛苦质问的中心/被你灼伤/仿佛一根骷髅在我内心发出的微笑”,都有一个他者——“她”、“麦地”、“他”——的存在,并且“我”明显地感到从“他者”处反射来的目光,接受这个“他者”的质询。“麦地”则可以读作“他者”的一个象征,是从自己分裂出去的,是站在自己背后的另一个(或无数个)自我,是在接受这个“他者”的自我质询并感到芒刺在背。包括那篇经常被人提起的关于荷尔德林的文章,其中谈到“河流是元素,像火一样,他在流逝,他有生死,有他的诞生和死亡……要尊重元素和他的秘密”,都是这种“他者”、“异在”立场的进一步体现。

2.无限生长的可能。这就是所谓浪漫主义的冲动。在某种意义上,浪漫主义的冲动,即自我和自我分裂的冲动。由分裂产生出无数个“自我”,显示了“自我”的无穷生长的可能性:“我在地上,像四个方向一样/在相互交换中延长人类的痛苦。”(《断头篇》)在海子的诗歌中,“我”是最最

不确定的，它有无限多个化身、无数多个形象，并且它们从一个角色到另外一个角色的转变是通过最简捷最迅速的方式达到的。在 1986 年写的《断头篇》的开头，他宣称“我是 0”、“我是一颗原始火球、炸开”/“宇宙诞生在我身上、我以爆炸的方式赞美我自己”，这令人想起郭沫若在世纪之初的激情，“一切的一/一的一切”。但在短短的三年内，海子就释放了几乎是一个世纪的能量，走到了世纪末：“春天，十个海子全都复活/在光明的景色中/嘲笑这个野蛮而悲伤的海子/你这么长久地沉睡究竟为了什么？”其中“十个海子”和“这一个野蛮悲伤的海子”有什么关系？站在“你”对面的那个说话者又是谁？他们都只能看做是裂解出去的众多个海子。

3.触目可见的断肢残臂和支离破碎。以分裂作为源泉产生出来的“自我”不可能是完整的，而且仿佛受一种虚无主义的力量的催动，从那些尚未来得及站稳脚跟、取得自己的身份位置的“自我”身上又要裂解出“新的‘我自己’”（《太阳·诗剧》），如此不停的推演，最终形成的是一个巨大的“自我”实验室，这个实验常年所呈现的面貌是“血肉横飞、尸陈遍野”。它的主要的工作是解剖学的：“头”、“头颅”、“断头”、“头骨”、“头盖”、“鸟骨”、“腿骨”、“骨髓”、“爪子”、“人皮”、“内脏”、“肝脏”、“胃”、“尸体”等等。如果说海子的诗中挟带着一种暴力（他反复使用“斧子”、“刀”、“砍杀”、“刽子手”、“凶手”这样一类意象），那么，这种暴力不是针对他人的，而是针对他自身的：自我分裂也是一种自我撕裂，他在这种给予自身的暴力中——自我撕裂——成长着。“我越长越繁荣。”（《太阳·诗剧》）

只有在这种自我分裂的意义上，我们才能理解海子的矛盾：天空和大地、天堂和地狱、黑暗与光明，彼此对立的两极在他身上同时存在，并各自沿着自己的方向无限延伸开去。这种生长是断裂。

> 在黎明/在蜂鸟时光/在众神的沉默中/我像草原断裂（《土地》）
>
> 那时候我已被时间锯开/两端流着血/锯成了碎片（《太阳·诗剧》）
>
> 荒凉大地承受着荒凉天空的雷霆/圣书上卷是我的翅膀，无比明亮/有时像一个阴沉沉的今天/圣书下卷肮脏而欢乐/当然也是我受伤的翅膀……我空荡荡的大地和天空/是上卷和下卷合成一本/的圣书，是我重又劈开的肢体（《黎明》之一）

在脱离了现实的约束和羁绊之后，个人如何在一个主观的想像的情境中发展，如何自我分离、分裂直到断裂，这就是海子给人们提供的另一原型。从某个角度来说，他诗歌中支离破碎的人和世界的图景，乃到支离破碎的文法、句法，的确提供了一套完整的现代神话。

三、狂欢的庆典——《土地》

长诗《土地》的出现，对海子和中国现代诗歌来说，都是一件值得庆贺的事。尤其是对于海子，找到土地作为自己想像力和痛苦的承载，实在是幸运的。对于中国现代诗歌，《土地》所提供的狂欢文体，的确是空无前人的。

《土地》12 章与年历上 12 个月份相对应，并由此连接成一个整体。然而具体地对照起来，其中每一章的内容与月份、季节的关联却是十分微弱的，并没有出现预期中的与四季相适应的景色，包括它们各章之间——“老人拦劫少女”、“神秘的合唱队”、“土地固有的欲望和死亡”、“饥饿仪式在本世纪”、“原始力”、“王”、“巨石”等等——也缺少明显的前后逻辑联系。那么，为什么还要采取这样一种按一年四季依次更替的外部形式？它仅仅是外部的还是具有更深刻的寓意？在对长诗反复阅读和理解之后将会发现，正是这看似外在甚至脆弱的结构形式本身蕴含着该长诗的全部主题：关于生长的、周而复始或死而复生的命运和节奏。12 个月份是一个循环并且是封闭的循环。而土地恰恰提供了这种循环的节奏得以展示的最好舞台：一方面是无穷的生长，年复一年的涌出、涌现，另一方面又是接踵而来的死亡，不断地归于旋落，归于沉寂。徒劳、毫无出路却一直循环往复下去，永远只是冲突和斗争，没有结局也没有终止。可以说，土地正是海子本人。土地的命运、节奏、四季之间的冲突、分裂和转换正是海子自己的命运、生长的节奏、他内心的剧烈冲突及由此带来的痛苦。将古老的神话主题与现代人的分裂结合起来，将自身的经历和外在世界的舞台结合起来，海子是无比幸福的。他的创造力于其间得到空前的释放。

这些尸体忽然在大海波涛滚滚中坐起（第 3 章）

> 在水中发亮的种子/合唱队中一灰色的狮子/领着一豹一少女/坐在水中放出光芒的种子(第5章)
>
> 大地那不能愈合的伤口/名为女人的马/突然在太阳的子宫里生下另一个女人/这匹马望着麦粒里的白雪/心境充满神圣与宁静/马突然在太阳的子宫里生下一个女人/那就是神奇的月亮(第8章)

这些句子像被施了魔法似的,突如其来地出现,有一种石破天惊的效果,继而又突如其来地消失,如魔鬼的花束一般。它们所围绕的中心是有关生殖的,然而是这样一种生殖:它站立在尸体身上,于死亡中打开,这预示着它仍旧要回到死亡中去。像"种子",它是尸体;在它紧闭的内部又蕴含着光明,然而升起的闪电很快将要消失,种子的打开也是它的再度死亡。在这样的一种"自然辩证法"的支配下,所谓生生死死只是一度出现的幻觉,它们之间并没有严格的区分和规定。于是狂欢出现了。狂欢意味着自相矛盾,当自相矛盾无法解决时便必然走向狂欢。这种狂欢意味着一切秩序的颠倒。《土地》从根本上来说就是一个颠倒了的世界,其中人与兽、动物与植物、诸神与草木、天空与大地、上升与下降、沉睡与打开、飞往与返回、灭绝与生长、照亮与熄灭,全都以一种"暴力的循环的"(第12章)方式结合在一起,它们随时可能转向对方,成为自己新的对立面。种种古怪行径、闹剧剧烈的变化更迭,真理与粗俗恐怖的结合,有悖常理的矛盾语、反语、魔语、咒语、各式对话,模拟的审判场面,全是那些离奇的、闻所未闻的东西构成了该诗长达两千多行"如画的焰火"(尼采语)。

土地的狂欢是海子式的、自相矛盾和毫无出路的狂欢,反过来,狂欢又将自我矛盾和分裂提升到一个炫目的高度。在某种意义上,狂欢是为那些仍然处于自相矛盾、自我分裂状态的人们提供的惟一出路。

四、天启情绪

天启情绪包括预感、预言、先知口吻、末日审判及拯救等。这是海子神话中最突出、冲击力最大的成分。围绕着海子的造神运动,在很大程度上即是围绕着这种情绪而展开的。

天启情绪是对黑暗的认识，是黑暗中的知觉。然而，对于海子要问的是：他身上的天启冲动，是产生于外部黑暗还是产生于内心黑暗？是对于外在黑暗世界的知觉和响应还是对于自身内部黑暗的知觉和响应？

答案是后者。他过分发展的、高度紧张的内心已经将世界退居于它之下，他的舞台即是他自己。并且，也是更重要的，在他身上因过度生长带来的混乱、盲目、惨痛比起世界的混乱、盲目、惨痛来，在某种意义上可以说是有过之而无不及。他目击自身的黑暗更甚："我/一具太阳中的尸体"（《土地》），"黑夜是什么/所谓黑夜就是让自己尸体遮住了太阳"（《太阳·诗剧》）。由那种自我的不断产生和不断埋葬的活动，实际上筑成了自己身上的一座活地狱，一个令自己也感到陌生和望而生畏的深渊。由这个深渊所产生的天启情绪，或者说从这个自我的深渊中升起的一道亮光，从根本上说仍然是他自我实验自我裂解的一部分："我背负一片不可测量的废墟/四周是深渊/看不见底/我多么期望/我的内部有人呼应。"（《弥赛亚》）他是他内心的"圣徒"。所谓"圣徒"在这里的含义是：他知道他端坐在他自己的内心里，端坐在自己内心的黑暗当中。这是一个"内圣"的王，内心分裂，永远不能上升到地面的"王"。

这里用得上海德格尔的那句名言："哪里有危难，哪里便出现拯救。"此地的"危难"是"自我"，所要拯救的对象必然是有关自身的。在海子的天启冲动中涌现的、在表面上看来最有意义的表达是"史诗"、"大诗"、"诗歌行动"，它们着实吸引了不少人的敬仰。而实际上，这些首先应该读作处于片面的分裂中的他对于自身的表述（或曰"抒情"），是在种种分裂包括语言分裂（这多半是由像他们这样的诗人引起的）中所产生的关于统一和完整的想像，是丧失了任何行动的人对于行动世界的向往之情。在这一点上，海子本身的认识是有些混乱的。所谓"全人类的伟大诗篇"（见《诗学、一份提纲》中《伟大的诗歌》篇），其中包括了对全人类共同的想像、共同的语言和幻觉，并暗含着通过统一的诗歌世界来弥补分裂的现实世界的企图。而他的一些阐释者在这个问题上则误解得更深。实际上他从来也未能够返回地面，返回历史上的行动，因此，完全不能够算一个"史诗诗人"（见骆一禾为《土地》所写的代序"我考虑真正的史诗"，显然是出于同一种浪漫主义冲动及情谊）。朱大可在他的奇文《先知之门》中，将海子看做"世界的午夜"中的"先知"；如果说是什么先知的话，那么，他是他自

己的先知，是他自己那一类人的先知，是那一类由自我的无节制发展导致内心无限分裂的诗人、艺术家的先知，他意识到了问题所在并试图去解决。

将“史诗”、“大诗”、“诗歌行动”再翻译一遍，所转述出来的语言也许是这样的：比起世界需要诗人来，诗人更需要这个世界，因此最终不是诗人去完成对于世界的拯救，而是将由世界来完成对于诗人的拯救。这是海子给予我们的另一种启示。

五、自我抗击和失败

海子自觉到了他的危机，他一直是想自我拯救的。包括他转向印度史诗、转向《圣经》（他临终时带着一本《新旧约全书》），都是他企图走出自身、给自己寻找一条出路的表现。但某种推动的力量太强大了，他不停地旋转，不停地自我实验，乃至成了一种不由自主的状态，无法歇止下来，无法为自己找到一个哪怕是暂时的立足之点。一次次产生新的自我，又一次次遭到倾覆；一回回新的希望升起，一回回又被推翻。结果是，自我挽救、拯救的过程成了不停地自我抗击的过程。他写下了《太阳·诗剧》、《弥赛亚》、《弑》的 1988 年，是他自我抗击的整整一年。这些作品同时既烈火焚烧，又散发着强烈的灰烬和废墟的气味。它们有两个突出的特征：

1.分裂的自我获得了多个化身。看上去，海子是想通过它们来分担从他自己身上不断释放的能量（他称之为“原始力量”），想通过它们之间的互相对话、冲突和消解来克服自身的矛盾。他曾经说过：“歌德是一个代表，他在这种原始力量的洪水猛兽而前感到无限的恐惧……歌德通过秩序和约束使这些凶猛的元素、地狱深渊和魔法的大地分担在多重自我形象中。”多重角色的出现，使得这几部作品都具有“剧”的形式。在《太阳·诗剧》中，出现的角色有：“太阳王”、“猿”、“母猿”、几种“鸣”——“诸王”、“语言”、“民歌手”、“盲诗人的另一兄弟”，以及“合唱”。“合唱”表达了他想取消分裂、片面的愿望。在《弥赛亚》中，有“我和他和太阳”、“打柴人”、“石匠”、“铁匠”、“猎人”、“火”，及仍然不可缺少的合唱。在称之为“程式和祭礼歌舞剧”的《弑》中出现了几十个角色，其中有“巴比伦王”、

"宝剑"、"吉卜赛"、"青草"、"红"、"猛兽"、"十二反王"、"疯子头人"、"女巫"、"稻草人"、"无名人"、"魔"、"公主的众影子"、"众兵器幻象"等等，这些稀奇古怪的名字和它们的稀奇古怪的身份一样，都没有实体性，他们之间都没有什么实质性的区分，仍然是一些主观的幻影，而未上升到客观的形象。因而与其说它们帮助分担了海子，毋宁说只是他精神上不停地陷落的震颤，使他的心情更加趋于瓦解和凌乱。

2.在不断加深的黑暗基础上，出现了红色，如"血"和"火"。红色或许是惟一能够用来与黑暗对抗的颜色，"血"可以制服影子（分身、幻象），"火"可以烧掉一部分地狱。这几部作品都可以看做是红色和黑色的搏斗。尤其是《弑》，背景是太阳神庙——红色、血腥、粗糙，然而，黑色却不断闯进来，重新占领自己被夺走的位置。舞台不时地转暗，有时干脆变成"空荡荡的"，"只有两把椅子"和"山腹"。红色与黑色像某种节奏一样替换着。然而，这仍然是一场自我分离和搏斗。红色本身就有着与黑色一样的晦暗和盲目性。一种自我挣脱最终又变成了一场互相转化、循环："天空上飞着的火/'汪汪'叫着化成了血/血叫着/血'嘎嘎'地在天上飞/……/天上飞的火在大海中央变成了血/光明变成了黑暗/光明长成了黑暗/燃烧长成了液体的肉。"（《太阳·诗剧》）他挣不脱这种循环。他死之前将他的全部长诗列在一起，总的取名为《太阳》，"太阳"在他的体系中，一方面意味着自我拯救，意味着他所呼唤的东西，另一方面是光明与黑暗既互相对抗又互相转化的总的象征，它暗示这种拯救是徒劳的。

的确是这样，除非他能找到另一种语言另一个起点，否则不停地自我反抗只能归于不停地失败。在一种控制不住的情况下，海子越滑越快，他在自己的深渊中越陷越深。"谁对抗/谁崩断？"他问道。"幻象的死亡/变成了真正的死亡。"他自己答道。从哲学上说，这是"恶无限"，无穷后退，无穷延伸，永远没有结果和结局。他的"赤道"是一条自我灭绝、自我失败的道路。当他终于失掉了耐心，甚至失掉了保持幻象、影子、化身的需要，就只能写下了这样启示录一般的文字："在火光中，我跟不上自己那孤独的/独自前进的，主要的思想/我跟不上自己快如闪电的思想/在火光中，我跟不上自己的幻象"；"我走进火中/陈述：1.世界只有天空和石头。/2.世界是我们这个世界。/3.世界是惟一的。……"（《弥赛亚》）他输了！他被分裂的、快速前进的他自己击倒在地。他知道这一处境，接受自己的失

败:“我接受我自己/……/我虚心接受我自己/任太阳驱散黎明。”(《弥赛亚》)

经过1988年烈火焚烧的一年,海子显然十分疲惫,因而也趋于平息、平静。进入1989年以后的几首短诗都有这种倾向,他感到“负伤”和“荒凉”,他把太平洋比做“劳动后的休息”,“又混沌又晴朗”。也许是因为痛定思痛,这是一批最好的抒情诗:《四姐妹》、《黑夜的献诗》、《春天,十个海子》等。他期待中的“黎明”与“光线”在这些诗中反复出现,甚至还不止一次用了“美丽”这个词。是向这个世界告别,还是新一轮焚烧之前暂时的休息?也许他同时又看出了这最终又将是徒劳的。但不管怎么说,从中并不能得出为什么他选择1989年3月26日这个日子突然离开人世的理由;这种危机一直存在,但结果却并非必然。从他的诗中得出他自杀的原因是不充分的,同样,从他的自杀去理解他的诗更是没有多少道理的。他生命中另外有一些秘密(或许只是很简单的)永远地被他自己带走了。

他的诗留了下来,就像他自己所期望的“全部复活”。这复活的海子永远是一个伤口。它集中了我们这些和他一样的人全部的死亡与疼痛,全部的呜咽和悲伤,全部的混乱、内焚和危机;人们纪念他,就像纪念自己的负伤和思念多么像一个伤口的黎明。

(1993年)

远方和阿里巴巴山洞

1996年诺贝尔文学奖获得者、波兰诗人希姆博斯卡有一首诗题为《奇迹》，她以自己特有的率真和惊疑的眼光，向人们揭示了存在于人们身边的一系列奇异现象。其中有一小段是：

一件事情里的几件奇迹是：
一株树倒映在水中
甚至从左到右来回翻转
甚至朝下长出许多花冠
但是不能抵达底部
尽管河水很浅

这是一幅为人们司空见惯、十分平常的小小景象。但经过诗人在上下文中的"点化"，它的不可思议的一面开始走上前来："花冠"是头足倒置地往下长着的，但却不能到达河底，那么这其中的距离说明了什么？那是怎样一段虚幻但却是异常明亮的距离？是什么力量使得存在于现实土壤中的那株树木得以再一次出现在水中，以一种幻觉的、幻影的方式？难道不能说这也同样是非常真实的？当我们被这样一幅奇妙的景象吸引时，我们的眼光也就无须沿着某个方向往上走，再去寻找那株现实中的树木和它周遭嘈杂的环境；换句话说，在这里，诗人仿佛悄悄伸出一只看不见的手，把现实世界里的事物原型轻轻挡住，让我们看到它留存于另一空间和光线之中的那个投影，从这个投影身上我们重又读出了世界的丰富、神秘、汹涌和万变。

希姆博斯卡的这个意象提供了理解西川深速流变的诗歌世界的极佳出发点。从星空、星座、云影、黑夜、树林、旷野、远游、隐身人、蒙面人、幽

灵、飞兽，到蜘蛛、蚂蚁、乌鸦、蜥蜴、荨麻、钥匙、扑克牌、国家机器以及海市蜃楼、崇山峻岭或荒山秃岭，西川把许许多多事物写进了他的诗里，但是他到底写的是什么？他的目光看见或穿透了什么？如果说希姆博斯卡的诗行中隐藏了一个“此时此地”（大多数写作者正是从这“此时此地”出发），那么，诗中直接提供的倒映在水中的桤木的影子，它不能到达底部的花冠及其所暗示的那段永恒的距离，则是“彼时彼地”。西川的诗缘于这个“彼时彼地”，生长于这个“彼时彼地”。他只身一人从那个幽暗同时又是明亮的世界迎面朝我们走过来。那是一个尚未出生的生命和已经死去的人们栖息一处的世界，是高尚的（或“较大的灵魂”）和卑劣的（或“较小的灵魂”）同样接受审判和祝福的世界，是脚下可以腐朽可以霉烂的事物和结果证明是不可腐朽不可磨灭的精神互相印证的世界，是所有的远方、往世、记忆及传说和眼前瞬息万变、生生不已、到处是遗落和散失的现世之间“隐秘的汇合”的世界，也是这里的这一个“我”和存在于别的时空中另一个（也许是无数个）“我”最终聚首的世界。[1]

这样一个世界如同这个世界的回声。它悄悄记录和无声映照着在这个世界中一一出现的事物，包括那些被扼杀的、难以开口的声音，那些遭放逐、只能在黑暗中诉说的故事。难道我们的良心和内在的责任感不也像寂寞幽深的影子一样跟随着我们，它们知道事情难以察觉的另外一些方面，知道不只是我们自己才了解我们所经历的伤痛、失败和幸福，知道我们头顶上存在着一个更大的秩序，并以此获得我们灵魂的尺度和精神的价值。因此，西川所致力揭示的那个肉眼看不见的世界，是对于布满利益纷争、精神分裂及所有那些滑溜溜东西的“此世”的一次超越，是对于在这个世界上我们的心灵所遭受的损失伤害的弥补和修复，是在更深、更加开放的意义上维护和赋予了我们存在的灵魂的尊严。面对这个更为深广的秩序和更为深广的灵魂的力量，连死亡也不能有所作为：

在我灵魂的深处
攀登者所攀登的是鸟类的阶梯；

---

① 见短诗《在哈尔盖仰望星空》《起风》《但丁》《回声》《旷野一日》《重读博尔赫斯诗歌》《虚构的家谱》《另一个我的一个》及组诗《雨季》《挽歌》《激情》《哀歌》《远游》。

在我灵魂的深处，
泅渡者所泅渡的是星光的海域。
率先归于泥土的人们
又不仅仅是泥土，他们又是
黎明的露水、黄昏纯净的笛声。

——《远游》

当然，这是一个只有通过内在的眼睛(inner eye)才可以见出的幻觉的图景(visionary image)，也可以把它叫做幻觉的世界。正是在这里，显示出西川不同寻常的写作抱负。他所处理的对象不是个人产生于一时一地的小摩擦和小感想，像许多人笔下出现的日常生活的剩余物、分泌物之类的东西(弗洛伊德称之为“白日梦”)，西川所面临和要完成的，几乎是在他个人的生活开始之前就已经存在的东西，即先于他的那个空间和秩序所能容纳的全体事物。西川面对它们，是面对如同哲学家所沉思的茫茫的整体世界，是在这个世界中以幽灵般面貌出现的各种事物之间的联系和连接。通过创造这种联系和连接，西川创造了这个世界。体现在作品中，那是诗中出现的意象和意象之间的关联和组合。我曾经分析过西川诗歌写作的重要语言单位——连动的句群，即他用一个意象牵动另一个意象，以这一行启动下一行，以这一片带动下一片，若是出现一个动机，他要将其保持到其能量全部释放为止，而这其中经历了一系列的过渡和转折，越来越多的东西被渐次纳入进来——同质的或异质的、近前的或遥远的、蹲伏在这一个意象底部的或绕到它背后的另外一个意象，它们之间存在着一种不仅是互相渗透的而且是互相传递的关系，就像依次唤开一道道门，拓展了一个天地又一个天地。请看这一段，注意其中句子与句子的衔接和层层扩展：

我们已经出生，我们的肉体
已经经历了贫穷，内心的寂静
是多大的秘密，而隐藏在
那九月山峦背后的又是什么？
使生命与远方相连，使这些

卑微的事物梦见远方的马匹

我们正被秋天的阴影所覆盖

靠着这样一种运动的幻觉，暗示着存在一个拥有全部不同方位的想像的空间，一个整体的幻觉的"世界"也得以建立。当然这次是以语言作为材料和基本手段，在性质上与我们所处的现实生活有着天壤之别，但却在另外一个意义上能够与生活"相匹配"（贡布里希语），用西川本人的话来说："文学并非生活的直接复述，而应在质地上得以与生活相对称、相较量。"（《大意如此·自序》）建造一个与生活相平行、相竞争的世界，尤其是在今天精神的活动越来越少受到关注的情况下，西川维护了文学和写作的水准乃至尊严。

然而这样的一个"世界"是不是有点像乌托邦？当然它肯定不是那种可能导致灾难的"人间天堂"，它一刻也没想过在大地上建立自己的王国，怎么能指望满山遍野开着够不着河底的花朵？但是，就所有的灵魂得到同样的接纳和祝福而言，所有的事物得到同样的安置和洗礼而言，甚至可以说，因为它本身即是一个影子的、被处理过的世界，所以在这个世界里没有了肮脏、混乱和阴影存在的余地，它甚至有着一个光明朗照的前景，它的语调是祈祷的、吁求的、赞美的和祝福的——这种语调本身也是对现代汉诗质地的一种贡献——从而使它拥有了与乌托邦相类似的高度理想主义的精神气质。至此我们主要谈论的是1989年前的西川，尤其是有关他不同寻常的写作起点。1989年对西川来说是蒙受重大打击和不可弥补的损失的一年。他的两位挚友（也是写作上的诤友）海子和骆一禾突然先后离去。他们年轻的生命琴弦戛然而止，那年西川26岁（海子25岁，骆一禾28岁）。不难想像，这三位正处于"生命的乌托邦"时期的好朋友曾就诗歌和若干重大问题有过许多非常热切深入的交谈，而当那两位带着那样一种炫目的光芒从这个世界中撤退时，给西川留下了多么巨大的黑暗和虚空。幸亏有了前面那样的准备，使得西川在经受如此重大变故时，丝毫也没有陷人一种自怨自艾乃至诅咒绝望的情绪，他努力不使自己崩溃下去的支撑是：当生活以一种无可抵挡的方式将他"抛回"自身、使他必须从自身出发时，他从"小我"进入了"大我"，从单数的"我"走向了复数的"我"。他在1989年以后的写作概括地说，既是对他自己此前"圣心登临"

的具有乌托邦色彩写作的反省和反驳，也是对于所有乌托邦，即乌托邦这种人类认知世界的思维方式的深刻反省。在这一点上，西川不仅接受了命运对他个人发出的咄咄逼人的挑战，并且也使得他的思考和写作置身于20世纪更为斑驳复杂的思想背景之内，融入到当今知识分子迫切关心的某些问题中去，例如思维的界限、语言的界限及自身的界限。

乌托邦思维方式的特点是：尽可能地取消差异，取消遗留问题、一切如同理想所认为的那样，具有同等的、奔赴理想目标的价值和意义。由此看来，不只是那些热衷于发明乌托邦的思想家以及强行将某个乌托邦理想推演至现实的人们，而且实际上人类的大部分思维方式都具有乌托邦的特点，即将一些多余的、掉在缝隙的、躲在事物背后的内容加以忽略和回避，至少在语言表达上是如此（包括某些反乌托邦的立场，也包含了另外一种新的乌托邦的雏形，比如“日常生活乌托邦”）；一篇文章，一本书、一个体系要显得自己在逻辑上是动听的、光滑的、无懈可击以及通晓一切的，仿佛它们已不存在任何误区和阴影。但当人们沿着自以为是的正确无误的轨道，运用自以为是的万无一失的手段，最终得到的是什么呢？

像托勒密探索大地与星辰
通过精确的计算
得出荒谬的结论

——《书籍》

很可能有人因为这样的句子而把西川理解为一位智者，认为这些句子是这个大量阅读的人头脑智慧的表现。恰恰相反，1991年写下这首诗的西川还不能说已经从两年前那场失友的哀痛中完全恢复过来，尽管带着巨大的困惑和惊魂未定，但他已经开始试图理解自己的命运（也是那两位好朋友好兄弟的命运），开始担当以前未曾注意到的自身存在的脆弱、尴尬、失败和阴影（也是好朋友、好兄弟们的脆弱、尴尬、失败和阴影）。并且从这种理解和担当中，他的目光逐渐关注更为广泛的人们的生存，那些同样处在残酷的莫名其妙的力量摆布之下局促、疑惧、忍受种种难堪的痛苦的灵魂，将他（她）们的命运也一并承担起来。当然，西川仍然采取了他

独到的诗意的方式,即"超越"的方式。在他后来写作的具有叙事倾向的作品中的男男女女,或许是有名有姓的真实的个人,但同时又可能完全是另外一些人,因为他们同围绕在他们周围的命运的力量是分离的,更确切地说,他们对于自身命运及世界的理解与他们的命运及世界本身之间存在着巨大的裂隙!他们自己在生活,也好像是另外一些人(另外一些力量)在过他们的日子。在许多场合下,西川一再将这种不可追及的力量称之为"黑衣人"、"蒙面人"、"巨兽"、"魔鬼"、"厄运"或"噩梦"。平时它在你身后的某个地方隐藏着,即使你转过身来也寻不着,因为当你转过身来时,你的"身后"也在转,你继续转,"身后"的"身后"跟着转,有一种东西始终不露面。但在某个难以预测的时刻,它却突然像强盗一样破门而入,将所有现存的事物踢翻在地然后扬长而去,在它面前,个人的生命像被大风刮倒的醉汉一样不堪一击。显然,想要处理和表达这么一种"道高一尺、魔高一丈"的东西,原先诗歌的那种预定的、整饬对称的形式显然完全不够用,对此必须作出重大的调整和突破,以适应和容纳那种时隐时现、像捉迷藏一样绕来绕去、既沉默不语又突然昙花一现的东西。在写下《致敬》(1992)、《近景和远景》(1992 ~ 1994)、《芳名》(1994)和《厄运》(1995.11 ~ 1996.12)之后,西川多次坦陈他已经不在乎写下的叫不叫"诗",他感到需要在摸索中建立一种新的文体,来表达他所经验到的或命运赋予他的东西。

在卡车穿城而过的声音里,要使血液安静是多么难哪!要使卡车上的牲口们安静是多么难哪!用什么样的劝说,什么样的许诺,什么样的贿赂,什么样的威胁,才能使它们安静?而它们是安静的。

《致敬·夜》

击倒一个影子,站起一个人。

树木倾听着树木,鸟雀倾听着鸟雀;当一条毒蛇直立起身体,攻击路人,它就变成了一个人。

你端详镜中的面孔,这是对于一个陌生人的冒犯。

《致敬·箴言》

细细体会起来,这样的句子是有些“似是而非”的。什么叫“……才能使它们安静?而它们是安静的”?在“一个影子”、“一条毒蛇”和“一个人”之间,有着怎样一种互相替代、此起彼伏的关系?除非一个人从来看不见自己的面孔,他才像端详一个陌生人那样端详镜中的自己。而这个普通的事实却被人们每天忽略。并且用西川那种特有的完整、几乎是正确无误的句法和口吻(这位早年就读于外语学院附小、附中,然后从北京大学英语系毕业的先生,受过良好的、系统的语言训练)来表达那些悖论的、看上去经不起“推敲”却难以摆脱的内容,更有一种真真假假、不知所以、奇妙和荒谬的效果。不知情的人会感到肃然起敬或不知所措。一旦看穿了也会让人哈哈大笑。如果说西川的前期作品(《影子的世界》)构成了与现实世界之间的一种关联和关照,那么1992年以后的作品则重在“破执”,破人们自以为逻辑上正确或一贯正确之“执”,从而构成了与人们的思维方式(认知世界和自身的方式)之间的一种关联和关照。

然而同时应该指出的,西川并没有像他的另外一些同龄人那样,最终沉迷和沉溺于人性的脆弱和不堪一击,他没有把随手触摸到的黑暗发展为对生活对他人的一种诅咒,没有把对思维的有限性及其谬误的认识发展为“绝圣弃智”。在这一点上我要说西川多少仍然像一个孩子,怀着孩子般不可遏止的好奇心:尽管也许明明知道无法追及那不可追及的力量,知道某个东西永远不可能露面,它的名字就叫做“隐蔽”,但他还是不遗余力地忍不住要绕到事物“背后”瞧一瞧,他要看看那位强盗的山洞中究竟收藏了什么,他不停地沿着曲折的山洞的墙壁跟着往里转。在熄灭日常的光线和将事物的“现实”面貌避开这一点上,他后来的作品与他早期的作品又是一致的,仍然是“visionary image”。但与前期意象和意象之间互相联动和传递稍有不同的是,此番是在“阿里巴巴的山洞”里,意象和意象之间有一种“互相分娩”或曰“互相蜕变”的关系,从一个意象的“圈套”里钻出另外一个意象,前面一个意象像催生婆似的拍打出下一个意象,像变魔术似的:

> 他踢倒水桶,他撞着墙壁,他的每一步都有可能迈进深渊,但他早已把自己变成另一座深渊,容纳乳白色的小径和灯火通明的宴会厅。
>
> ——《厄运·18060》

这里出现的“水桶”、“墙壁”、“深渊”、“另一座深渊”及其所“容纳”的“宴会厅”，前后之间有一种套层结构，在其渐次得到展现时，新的惊奇涌现了。

同样还有：

> 现在风从一个屋顶刮向另一个屋顶，现在一盏油灯深入到无人之境。
>
> 我难于入睡，倾向于崩溃：一个人心中有人就是心中有鬼。
>
> 我甚至在月亮的折磨下爱上了你的虚荣。
>
> ——《芳名·现在我的精神》

如果说一首作品就像一个有机体的生命那样，有着其内部不断变化演进的过程，那么在西川这里，“变化”即意味着“变乱”，就像大山生下小耗子，小耗子却生出大老虎。不断花样翻新的过程，也是不断地归于成功和失败及其循环往复的过程。这令人想起著名的巴别塔，它不可避免地部分地陷入坍塌，但事实上是因为无可阻挡地部分地又在建造、在修复。

（1998 年）

文明的女儿

——陆忆敏的诗歌

想要了解本世纪最后两个十年中国诗歌状况的人不能不注意到这样一个事实:绝大多数优秀的、富有建树的诗歌首先不是在公开出版的杂志上发表,而是出现在各地(有时是跨区域的)三五个或十来个朋友自己所创办的刊物上。至少1995年以前的情况是如此。自1978年底北岛、芒克等人创办《今天》以来,这仿佛成了先锋诗歌界的一个小小的传统。诗歌本身所具有的短小、精粹的特点,诗人们精神意念方面的高度集中,都促成了这一事实。将来会有人就这方面的情况作深入详细的调查研究,到底有多少这样办刊时间长短不一、艺术主张五花八门、作品风格争奇斗妍的民间诗歌刊物?在这期间中国诗歌的理念通过这些年轻人的工作发生了怎样的变化?其中有多少作品将成为现代汉诗的名篇而流传下来乃至不朽?我自己就深有这方面的体会:从一大堆邮件中发现四川或上海的朋友寄来的名称古怪但大多是装帧精美的自制诗刊,眼前总是一亮!总是急于把它读完!等到它们的某些篇章在我们这种以行政区域划分的公开发行的文学刊物上发表,已经是明日黄花了,也就是说,完全构不成一桩诗歌事件了。从另一方面来说,先锋诗歌也正是以这种方式湮埋自己,仿佛它们出声的同时又带着自己的"消音器"。面对如此喧嚣和驳杂的世界,诗人们怀着信念和决心,同时又显得有些无奈和认命,不去期待公众的喝彩已成为他们之中许多人平静的日常姿态。你真的很难在其他领域找到这样一些纯粹、不图功名、在艺术上精进的年轻美丽的生命。在这个至今依然朦胧的背景之上,有两个突出的名字:王寅和陆忆敏。这是一对诗人夫妇,从照片上看,也是一对"标致人儿",同为20世纪60年代生人,80年代初同窗于上海师范大学中文系,写作同样优雅精粹的诗篇,同样不介入任何貌似文学实质非文学的活动。如果说对大多数其他从事文学甚至诗歌的人来说,他们的名字还是首次听说,那么这仅仅因为在一个很小

的范围之内，他们的作品和为人受到激赏，受到了解他们的人们衷心的折服和爱戴。布罗茨基在谈到俄国女诗人阿赫玛托娃之所以同意采纳笔名的做法是因为不想通过文学"借此抬高身价"，那么，陆忆敏也完全可以担当此种赞誉。她自始至终无意借助文学达到任何非文学的目的。在有关自己的"简历"中，她匆匆写道："未出过诗集。未参加过任何社会性的与诗歌创作有关的活动。发表的作品极为有限地少。"在一种几乎是急促的口气中，存在一种急于与文学方面的世俗行为脱离关系的决心。"潜意识里想等，然而至今不知等什么。"她说。但是，就诗歌方面所取得的成就而言，就本世纪最后 20 年内对于现代汉诗写作的可能性和潜力进行探索和建树而言，陆忆敏无疑是一位"显要人物"和"先驱者"。她早早被认可是一个不争的事实：

1985 年，由老木编选的《新诗潮诗集》(上下两卷，北大五四文学社内部出版)，收了她的《美国妇女杂志》和《超现实主义》两首，此选本是当时最具实力的年轻诗人作品的汇展。

1986 年由唐晓渡和王家新编选、1987 年春风文艺出版社出版的《中国当代实验诗选》，收入陆忆敏的《沙堡》、《风雨欲来》等 4 首，陆忆敏无疑作为最重要的诗歌新人被介绍。

1989 年由唐晓渡编选，1992 年北京师范大学出版社出版的《灯心绒幸福的舞蹈——后朦胧诗选本》，收入她的《我在街上轻声叫嚷出一个诗句》、《出梅人夏》等 7 首。

1990 年由四川诗人钟鸣创办的《象网》诗歌及艺术杂志，共出了包括肖全摄影作品专集等 9 期，其中第 4 期是"陆忆敏专集"，除了刊登她的 10 多首重要作品外，还载有钟鸣本人和诗人柏桦的评论文章。柏桦称"她的诗是那么突然，又那么轻盈，又那么迅速，迅速中怀着柔情(海子是那么突然，但带着烈火)；又那么幸福，这幸福中含着泪水，又那么宽怀。是的，她所向往的同情，给予的同情是那么高贵，那是惟一的女性才具有的高贵"。(《秋天——我所理解的诗人陆忆敏》)。

1993 年由崔卫平编选、北京师范大学出版社出版的中国当代女性主义诗集《苹果上的豹》中，收入陆忆敏的《美国妇女杂志》、《年终》、《避暑山庄的红色建筑》等 14 首。

1993 年由万夏、潇潇选编的《后朦胧诗全集》(四川教育出版社)选人

陆忆敏在不同时期的主要作品40首，她无疑“享受”着当代诗人的最重要的“待遇”。

与其他具有耀眼才华的女诗人不一样，陆忆敏的诗并不拥有众多模仿者，她精炼、节制的风格在别人那里难以再度呈现。在这点上，她似乎更接近美国诗人狄金森或英国小说家简·奥斯汀。我们如果把诗歌也看做文明世界及其成果的一部分，那么，处于其中的诗人大致可以分为两种：一种是某一类文明的开创、开拓者，创一代风气之先者；另一种是此前文明的承受者和结晶式人物（当然也有这两种形式的杂糅交叉者）。作为新的道路的开辟者，前者的风格显得宏大、浑厚，混杂着许多尚未被处理和磨平的粗粝的东西，正是这些东西十分容易激起外人和后来者的想像力；而作为继承、承纳者，后者更像是提炼过的精华，不再有那些粗糙刺耳的东西，作品的风格显得优雅、凝练、轻快、光滑如镜。并且这种区分并不依据时间上的先后，两种风格的诗人甚至可能在同一时期出现，这只是由个人的禀赋、趣味、文化背景及经历所决定。我能举出的最典型的例子（在这里也许不是最合适，但还是很能说明问题）是陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰。就诗学的光辉来说，陀氏显得含混嘈杂、斑驳陆离；而托氏（尤其是写作《安娜·卡列尼娜》和《战争与和平》的那一位）则具有柔和、银亮、透明晶莹的特点，他作品中的世界和人物仿佛镀上了一层清辉，甚至是在处理最残忍的题材时也不例外。排在托尔斯泰这份名单上的还有前面提到的阿赫玛托娃、茨维塔耶娃、曼杰斯塔姆等，他们更像是一群文明的儿女，是由先前的人们所创造的文明成果所孕育出来的（布罗茨基称曼杰斯塔姆为“文明之子”）。在取得这样一个认识上的背景之后，我们来理解陆忆敏的诗歌便有了一个便利的起点，尽管这是一种为我们所不太熟悉的东西。

生于上海并长于此地的陆忆敏显然承受了这座早已国际化了的大都市的某些精神气质：拥有许多小小的规则，并尽量遵守它们，不去存心触碰它们。因此在遵守背后，也是享有一种呵护；接受限制，也意味着给个人的活动和想像力留下可区别的余地。于是我们在陆忆敏的诗作里，看不到那种通常在当代女诗人那里见到的撕心裂肺的景象，听不见那种呼天抢地的叫喊声，所见到的是另外一番情景：

即使小草折断了
欢乐的人生
我也已经唱出了像金色的
圣餐杯那样耀眼的情歌
满脸通红

——《我在街上轻声叫嚷出一个诗句》

注意这里的“小草”。某种厄运般降临的怪物，此时已经被减弱至折断的小草那样柔弱、纤细的东西，其间于不经意之中，有关世界及人与世界、人与命运之间的比例已经被稍稍改动，有关人们承受的范围和能力已经作出修正，因而有可能取出微不足道的个人之杯，来承担“欢乐的人生”。“杯”是一种收拢的、承纳的器皿，它用自身的界限构成了它的存在；“圣餐杯”更是一种盛得满满却不会溢出，“金色”、“耀眼”却不刺目的景象，它所蕴含的无限浇铸在用嘴唇便可轻轻触碰的量化形式之内，其崇高在于高度的自我节制，其激情来自年深日久。从这样的杯子中吸饮的爱情是经过提炼的，喜悦的，柔和的，任何凶猛的元素都不可能在这附近出现。“满脸通红”是一个羞涩的表达，这种羞涩指向个体存在的深层和秘密，指向生命的独一无二性，运用马克斯·舍勒的天才论述，羞涩“是对个体的自我的一种保护和呵护的姿态”。从这首写在她的大学时代的早期作品中，我们可以看出陆忆敏诗歌创作从一开始便不同于他人的独特起点：内向、节制、抑扬有度。这在当时整个民族刚刚经历了一场混乱情感并仍然沉陷于其中难以自拔的时代精神气氛来说，不啻是一份独特的声音和奉献。在她最早的这批诗作中，还有两处佳句：

黑夜像一只惊恐乱蹿的野禽
进屋睡了，拉上窗帘，低声嘟哝

——《桌上的照片》

我的生命就像我的眼神一样纤弱
我的情绪就像一群怯生生的诗句

——《沉思》

从陆忆敏早期诗作中体现出来的这些带有"文明"特质的色彩，在接下来被称为"夏日伤逝"的那批作品中得到更加深人的体现。整个这批作品(共有12首)只有一个主题——"死亡"，写作时间是1984年大学毕业以后的一段日子，显然几乎是一气呵成的。这期间，正是美国诗人西尔维亚·普拉斯在中国先锋诗坛产生如火如荼影响的日子。在很大程度上，普拉斯所携带的死亡风景所造成的直接效果之一，是帮助年轻的中国诗人们进一步恢复和建立个人的主体意识，因为死亡是存在于个人内部不可剥夺的证明。除此而外，她如焚的心灵和如焚的感官也帮助了女诗人们恢复和建立女性主体意识，在"受伤害"的身体方面，女性找出了自身存在不可剥夺的证据。受这位大洋彼岸的自杀的女诗人的影响，翟永明于1984年写下了光芒四射的"女人"组诗，在先锋诗界内部引起了不小轰动。陆忆敏自然也处于这场由"死亡"和"受伤害"的冲击波所带来的诗坛地震之中。然而，由于先天的气质、修养，陆忆敏在这股潮流中加人了自己的语调和姿态，使得这股在当时是不可阻挡的方向上产生出了另外一些东西。和翟永明写下《女人》差不多同时，陆忆敏写下了《美国妇女杂志》，同样也令读到这首诗的人们大吃一惊。据陆忆敏自称，这首诗的灵感来自偶尔在手边的一本美国妇女杂志的封面。该诗开头以一种令人迅雷不及掩耳的快捷方式，将"此窗"突然打开：

从此窗望出去
你知道，应有尽有
无花的树下，你看看
那群生动的人
把头发绕上右鬓的
把头发披覆脸颊的
目光板直的，或讥诮的女士
你认认那群人，一个一个

多姿多彩的画面浸染着悲哀：一群如花般"生动"的女士，却不得不对世界做出种种"无人认领"的姿势，像一群永远流浪的女囚徒，一座永远不能靠岸的漂泊的岛屿。在"你知道"、"你看看"、"你认认"这种无可辩驳的

指认语气背后，含有一种隐隐的激愤。但这种激愤最终还是被一个客观的女性群体轻轻压住，也就是说，此时突出的是一个无声无息的女性群体，而不是诗中的叙述者本人，“她”隐藏在“她们”背后。这里我们看到建立女性主体意识的另一种方式：不是在一个封闭的天地中和男人上演激烈的对手戏，也不是在男人离去之后于黑暗中注视自己身体上所受的“伤害”和“伤口”，而是在面临一个女性群体时所产生的认同感，是无条件地加入到自己这一性别和其遭遇的共同行动中去。其中关于发辫的两个精确的意象（“绕上右鬓”、“披覆脸颊”），便把一种关于女性的命运轻轻点破：这是那种古时的妇女和现代妇女都难以超越的亘古的东西，是东方妇女和西方妇女同样在劫难逃的劫数。“我”当然只是其中的一名：

谁曾经是我
谁是我的一天，一个秋天的日子
谁是我的一个春天和几个春天
谁？谁曾经是我？

如此急速的追问挖掘了关于女性命运的一种真相：她不幸的遭际也曾是无数女性在此之前遭遇过的，后来者仅仅是重复前面的人已经上演过的故事而已，因此，她的痛苦并不比别人更沉重，她的叫喊也并不比旁人更响亮和清晰。等待着年轻女孩的，只是一首“古老歌谣的续唱”而已。她是徒劳的，不，她们是徒劳的：

我们不时地倒向尘埃或奔来奔去
挟着词典，翻到死亡这一页
我们剪贴这个词，刺绣这个字眼
拆开它的九个笔画又装上
人们看着这场忙碌
看了几个世纪了
他们夸我们干得好，勇敢，镇定
他们就这样描述

有关死亡的描写如何没有发展为一种“呓语”，没有成为往自己头上倒土的一种“号叫”，这八行诗句为人们提供了这样一些界限：一、复数“我们”对单数“我”的一种限制。死亡作为个体存在的最后一件事实，从中极有可能成长出一种仅仅属于个人的私密话语，被当做个人绝不与他人分享的一桩私有财产。那样做无论如何有失体面和庸俗不堪，因而“我们”在这里有效地阻遏了个人无节度的自我膨胀，阻遏了由这种膨胀带来的自我精神分裂。二、“人们”对于“我们”的一种限制。焦距突然拉开，目光转移到作为旁观者的“人们”、“他们”方面，是接受了从一种“他者”的立场对于“我们”的反观和审视（而不是自我诅咒），由此也包含了“我们”对于自身的反省和审查（而不是一味自我沉溺）。当然，主体仍然是“我们”，“他们”不过在外围“鼓掌”、“喝彩”。这样所产生的奇妙效果是，某种嘲讽的力量同时落在场内场外两种人们（性别）身上，从中产生的是这两部分人之间的互相嘲弄、限制乃至力量的平衡。三、动词对于情境的限制。这里出现的一系列动词显然是十分引人注目的：“倒向”、“奔来奔去”、“挟着”、“翻到”、“剪贴”、“刺绣”、“拆开”、“装上”等等。一连串动作的发生和完成，则提供了一个非常具体、确切的场面，其中有着若干细小的单元和规定，它是如此清晰可闻，带着女性手工劳动的特点，从而免却了将事情说成一个深不可测的黑暗深渊。该诗的最后一小节以仍然是自我嘲讽的和十分利索的口吻，将全诗结束在一个维护自我尊严的姿态上：

> 你认认那群人
> 谁曾经是我
> 我站在你跟前
> 已洗手不干

《死亡是一枚球形糖果》、《温柔地死在本城》、《可以死去就死去》，从这些诗作的题目上即可看出，陆忆敏在处理这个主题时，是把死亡放在一个能够接受的位置上，而不是与之对立、对抗的位置上；是将死亡当做一件能消化之物，而不是需要呕吐出来的一种东西；死亡甚至是始终与人相伴的柔情蜜意的事物，这种对待它的态度，是包容的、宽大的，用她自己后来的话来说，是“宽怀”的。

在写完有关死亡的这批诗作之后，陆忆敏似乎有一个短暂的歇息时期。当然，不会是通常意义上的那种静止，而是又一个等待、观望、重新积聚力量的时期，一个再度找到自己的音准的尝试时期。《理喻》中的部分作品便是这样。某种东西似乎发生但又似乎尚未发生，某些字句似乎出现但又似乎尚未出现，或者一边写着，一边又用另外一些词句将它盖上。这种犹豫不应该被忽略。也许像陆忆敏这样对待死亡的友善的态度，才更像是从死亡的那一头走过来，是的确经历了那种沉痛的。只不过这种沉痛已经和她内在地结为一体，她做出满不在乎的样子就好像那是一趟回家。我是否能够猜测在人的一生中，尽量不去叩问那个主题才是更恰当的；因为这样做，等于去查看生命的墙脚，去面对人们本来无以面对的自身的脆弱，有过这种体验的人，怎么可能再有力气？怎么还能振振有词或喋喋不休？只要有一点诚实的人就会感到那种彻底的无力，那种一度降临便永远降临的挥之不去的伤痛。

在生活的那一头
似有裂帛之声传来
就像我幼时遭遇的那样

——《老屋》

不必追究！我想只要是中国人就会拥有一份同样的经验，我们凭天生的直觉和悟性就会明白，我们的生命都是从一个伤痛开始。这种伤痛把我们这些在世的和那些已经离开这个世界的人们联系在一起，让我们和他们分享同一种情感。就像我们这片大地上布满不计其数的难以合眼的亡灵一样，我们的身体和记忆中也都充塞着这些亡灵的身影和声音。他们因为不能得到一个体面尊贵的葬礼而不能升天，于是我们就好像和这些亡灵厮守在一起。这是我们处境的一种真相。接下来这批标题为“室内的一九八八”的诗作，依我看，则主要是关于生命与生俱来的隐痛（它的易受伤害）以及和亡灵同住一室的经验。

我细数周身的疾病与积习
与家人商量

关上屋门脱胎换骨

——《一月二十六日》

这便是陆忆敏了。她不会津津乐道于向别人展示她的伤痛，将伤口发展为一种诅咒、示威的力量，甚或是现世找兑的一张凭据，恰恰相反，她宁愿“关上屋门”独自面对它们。可以称之为“周身的疾病与积习”的东西，肯定与某种命中注定的因素相关，乃至是一种形而上的成分，要想“脱胎换骨”似不可能。

我受伤的手疼痛经年
在记忆中，它的声音
如一只老蜂飞进心房
如今，它如一个包裹
……
仍安放在我的床头
你要相信它从未被打开

——《六月二十四日》

这里，“受伤”仅仅是一桩内心秘密，是一些悠久的记忆，只是隐隐地在发挥作用(“如一只老蜂飞进心房”)。它过去“从未被打开”，不难想见，将来它也不会被打开。它和那些永远不再发出声音的东西同处一处，和这些被湮埋的事物具有命运上的一致和连贯。

在那昏暗的走廊终端
与先人们同时落难
身临绝境的不是我
但我与身俱在

——《二月二十四日》

和前面提到的《美国妇女杂志》中的情况一样，这里再次出现了复数“先人们”，于无意识中，陆忆敏仿佛把自己看做了一只“容器”，即艾略特

所说的“贮藏器”(诗人的心灵实在是一种“贮藏器”)。她将那些从未出过声或永远地失掉声音的人们召集前来,聚拢在自己的诗行中。

我,暗示我高大的客人
坐下,不要对我瞠视
……
当有钥匙在门上转动
我蝴蝶般飞向门边
客人如同书本
被我遗忘在沙发上
当我刚要启声说话
有人就从背后
拽住了我的头发

——《四月十日》

有一两个人影
在我床前晃动
他们陪伴我但疏远我

——《四月十九日》

……
我追随你历经一年
而他们已来追随我
面壁而坐

——《十月十四日》

这期间的作品还经常出现诸如“隐人黑暗”、“也已隐去”或“离”和“去”这样的字眼,在某种意义上,它们也可以看做有关死亡主题的进一步延伸。只是从死亡这面镜子中,陆忆敏读出的是一个沉默的群体,是那些晃动的影子们。这些幽灵甚至构成对生者的一道衡量的尺度,一种遏制和界限。它们和活人身上无言的疼痛站在一边。

陆忆敏的诗中没有那种恶狠狠的、险象丛生的意象和言辞，她更宁愿采撷日常生活的屋内屋外随处可见的事物：阳台、灰尘、餐桌、花园、墙壁、屋顶等等，她有着一份在女诗人那里并不多见的与周围世界的均衡感和比例感，因而她能够举重若轻。许多句子像是信手拈来，可以想见她写得不吃力。从形式上讲，她的诗比较接近中国古典诗歌中的长短句——词，上下行字数参差不一，段落的划分也比较随意，语言的行进随着呼吸起伏，有很强的节奏感，能吟能诵。有两种形式可以说是她独有的并运用起来得心应手的。一种是以三行诗句组成一个段落。为什么是三行而不是四行？是一个奇数而不是偶数？这有些难以解释得清，但其所造成的效果是令人印象深刻的。它显得有些突兀，有些欲言又止，有些悬置的感觉，但仿佛是经过了一个小小的阻隔，更加快了后面诗句的运动。

做官就是荣誉
就能骑在马上
就能找到水源

——《沙堡》

在《可以死去就死去》这首诗中，一共五个段落，前四个全是由这样的三行组成：

纸鹤在空中等待
丝线被风力折断
就摇晃身体
……
汽车开来不必躲闪
煤气未关不必起床
游向深海不必回头

这使人产生一种加速度的幻觉，在这种幻觉中，自然也就包含着说停就停这层意思，一如该诗的题目所揭示的那样。

陆忆敏运用自如的另外一种形式是，起首的段落只有两行，然后随意地发展下去，下一个段落有八九行之多，甚至再发展出另外一个段落。起首这两句有一种突然冲破沉寂的尖锐的感觉，让人觉得猝不及防：

被摄入奇境
而隔渊望着人们

——《上弦的人》

与年度有关的鹰
泻下如高山流水

——《元月》

我坐在光荣与梦想的车上
去到无论哪个地方

——《我坐在光荣与梦想的车上》

在这部诗集的最后一部分《玩火之光》中，有两首不可多得的好诗，《墨马》和《避暑山庄的红色建筑》，它们无疑是现代汉诗尤其是本世纪最后20年中国新诗重要的收获。对陆忆敏来说，这两首诗也是她的"集大成者"，集中体现了她热烈而有节度的古典情怀，她的生命中隐秘的喜悦和哀痛，她对遥远的事物长存不朽的信念，以及对语言富有穿透性的灵敏运用。这些都构成了这位都市才女诗人的主要特点。前面已经说过，陆忆敏不是那种实验性诗人，而是另一种结晶式人物，她避免开掘那种未经开掘的生命及其黑暗，而宁愿处理人们已经处理过的对象，甚至艺术本身。此两首诗中出现的墨马和避暑山庄的建筑其自身已经是十分精致的艺术品，吟诵它们，是专注于文明背景之上的锦上添花的行为，是对于古代文明成果所表示的敬意和仰慕，也是对写作诗歌这种自身行为所作出的一种阐释：如果我们的活动不是去增添和丰富文明的财富，让人类的文明延续下去，那么我们干什么呢？如果生命的进程不是为了缔造美好，为了改进生命本身，难道是为了从事破坏和践踏？是满足人的各式各样潜在的法西斯冲动？陆忆敏以其轻盈优雅的诗句提供了自己的回答。这两

首诗有着丝绒般华美柔和的质地，上面绣有若干微小然而却是叫得出名称来的十分坚实的细节，微雕似的，层次清晰，动静相宜，不管从整体上看还是由局部审视，都非常耐人寻味。至今读这两首佳作，仍然令人吃惊不已。

（1997年）

狂欢 诅咒 再生

阅读王小波小说的那份体验是奇特的和难于言表的。这并不是说要将他的作品神秘化，而是指其中许多令人忍俊不禁的地方是不登大雅之堂、不便当众指出，或者干脆就是孩子气的。一个经过多年苦心经营、衣冠楚楚的成年人似乎不应从这种东西中得到乐趣。但如果我们想想，即便是我们这些终日行色匆匆的凡夫俗子，于节假日的某些空闲时光，尤其是与儿时朝夕相伴的亲朋好友聚会闲聊时，也难免会拥有那份与生俱来的淘气和放肆，并从中得到一份互不追究的宽容和喜悦，那么，王小波设计的场面和人物，便意味着每天是这样的节日。它们希望读者不必过于当真，希望他们始终预备一份自由放松和宽待的心情；否则，读到这样的东西便有时不知所措了。譬如在《革命时期的爱情》中，豆腐厂革委会主任老鲁已经“四五十岁”，且为女性，“胖乎乎的”，多少也该有点这类人通常具备的骄矜和福相。但她毅然将所有这一切都置之脑后，因为怀疑是青年工人王二在男厕所里画了不利于她的淫画，她便：

> 常常朝王二猛扑过来，要撕王二的脸，幸亏这时旁边总是有人，能把她拦住。然后她就朝王二吐吐沫。吐吐沫想要吐准需要一定的练习和肺活量，老鲁不具备这种条件，所以很少吐中王二，都吐到别人身上了。

这不禁让人哑然失笑。“猛扑过来，要撕王二的脸”，这是只出现在潮湿驳杂的街头市井中的场面，且必须有观众在场。快乐的一方面来自这个老鲁奋不顾身的那种憨态，也许她并不存真能逮住王二的奢望，只是想让别人了解她是多么无辜和气愤；另一方面则来自她可怜的报复行为的一再扑空：“吐吐沫”这种方式虽原始了点，但还颇有说服力，然而它们却“吐到别人身上了”。读到这里。我们天性中久藏不露的冥顽不化的那一

面终于按捺不住，径直同这种东西握手言欢，使我们的脸上浮现出那种几乎是不知羞耻的微笑。

犯罪嫌疑人王二此时已经跑得无踪无影。他在一座最好该“穿条裤子”的塔里工作，绝少下地面。老鲁上不去，呆在下面干着急。她惟一的指望是王二在疏通连接塔和各车间的管道时，自己从上面摔下来。但王二久经考验，平衡能力好得很，这种事情决不会发生。于是老鲁拿根长的鸡毛掸子捅他的腿，王二只好退回到原来的房顶上去。可当对面车间拼命敲管子，问豆浆怎么还不来时，老鲁又不得不收回长竿，放王二过去。一旦王二下地，情况便很有些不妙，他“每到一个危险的拐弯前面，都要停下来复习前面的地形地物，想想老鲁就藏在墙后，该怎么办，想好了再往前走”。这简直是动画片中猫和老鼠之间一场无休无止的追逐游戏。某种孩子气的东西在其中暴露无遗。我想不揣冒昧地顺便指出作为个人的王小波的一种心理现象：这位身高一米八几的先生更像是一个大男孩，他非常完整地保留了一个顽童对待世界的全部态度，并且喜欢把事情说成自己希望看到的那样，以个人的想像弥补现实世界的不足。关于这一点，心理专家会有许多专门的说明。我们这里正在谈论他的小说，所要指出的是这种互相追逐，爬高爬低的描写在他的作品中比比皆是，而逃离、逃脱始终是其中的中心议题之一。有关这方面的想像时时到了荒诞不经的地步。（如收在王小波另一部小说集《青铜时代》里的《万寿寺》，其主人公有一处住所是由“滑轮、缆绳、连杆、齿轮，还有蜗轮、蜗杆”组成的一片能升能降的“柚木大陆”，当敌人侵犯时，这片“柚木大陆”能连同它的地基、花园和房子，一起上升到八根柱子上面。）在这个意义上，我们不妨把王小波的小说看做供成年人阅读的童话、卡通故事或传奇。他自己也曾经说过：“那就是一些人，他们和童年有一条歪歪扭扭的时间隧道。当然这一点不能说穿，说穿了就索然无味。”

然而理解王小波的小说，却需要在这一点上稍作停留。这种突出的儿童情结是进入王小波小说世界的一个入口，同时需要把它放到一个更为广阔的背景中去认识。我们若以官方/民间、有权/无权、上层/下层这样的区分来理解社会结构，那么显然，儿童处于无权无势的社会下层，属于民间团体，应归入王小波所说的“沉默的大多数”。在这个范围中的人们不得不面对来自多方面权威的压力。饱受种种限制，包括话语权和思

想自由的限制，儿童当然也不例外。他们的处境往往是惩罚性的，常常被吓得不敢向对他们发号施令的人多看一眼，对方的威严和法力似乎是无边的。然而这样的场面同时也透露出另外一些东西，我是说透露出某种喜剧性：第一，那个把自己打扮得威严十足的人他自己也是从儿童过来的，他不可能同面前这个他认为是不知羞耻的东西完全划清界限，难道他们间就没有千丝万缕的联系？第二，他的这种权威只是暂时的，那个年幼的“嗤嗤”生长的生命总有一天会长成比他本人还要强壮的人，从而将他这个旧有的权威打翻在地，将其废黜和罢免，这肯定是指日可待的将来。第三，这个权威不只是暂时的，而且还是完全表面的。训斥者本人心里或许就十分清楚，他自己说的话有多少被这个孩子当成了耳边风，他只是因为无能和无奈才做出那副暴跳如雷的样子。他如何是这种小东西的对手？就像压制生活的人从来不是生活的对手一样。凭着年幼的生命与生俱来的信念、无畏和盲目，儿童显示出难以屈服、永远不可能令其全部屈服的特点。在这方面，他们与同处于这个沉默的阶层其他成员有所区别，这表现在他们一系列的恶作剧、不知悔改、故意捣乱、信口开河、颠倒黑白、口是心非(即王小波所谓“蔫坏”)上面。他们是这个广泛的阶层中最活跃、最不安于现状、最生气勃勃的一部分。同时还要提及的是，因为年龄偏低，尤其是王小波所属的50年代的孩子们，有更多的机会和未被意识形态浸淫的底层劳动人民保持接触，学会用他们朴素的眼光看待周围世界。在家中有诸如保姆、祖父母辈(王小波曾提到他的外婆不相信有“亩产万斤粮”这回事)，在外面则有走街穿巷的贩夫走卒、各种工匠兼说唱艺人之流，作为孩子，他们很容易和这些人们产生交流和共鸣。看到另外一种更具有民间色彩的生活，感受到来自民间的活力、快乐及粗俗放肆，包括这些人说话的口气，所使用的俚语、俗语甚至不文明用语。我敢说50年代出生的男孩子，当他们十二三岁时掌握的色情笑话和隐喻会令他们尊敬的师长大吃一惊。因此，概括地说在孩童身上体现了色彩丰富的人民性和民间性，焕发出更多生气勃勃的奇想和革新精神。儿童世界和成人世界(民间/官方、权威/反权威)之间复杂微妙的辩证法，很可能成为某种喜剧性或狂欢精神的来源。

我还想列出王小波本人提及的(往往不止一次提到)的一些作家、作品的名单，他们表明这位没有上过一天大学文学系的理科学生，如何凭自

己出色的感觉和对生活的洞察,绕过为更多的人们所熟悉的19世纪欧洲及俄国小说,把眼光投向更为遥远广阔的历史深处,与另外一些伟大的、深奥变革精神的作品相遇:奥维德(公元前43~公元18)的《变形记》,薄迦丘(1313?~1375)的《十日谈》,拉伯雷(1493?~1553)的《巨人传》,塞万提斯(1547~1616)的《堂·吉诃德》,拉封丹(1621~1695)的寓言诗,笛福(1660?~1731)的《鲁滨逊漂流记》,马克·吐温(1835~1910)富于喜剧性的几乎全部作品,包括一本并不太流行的《康涅狄格州的美国人在亚瑟王朝》。这些作家的作品都产生于对他们本民族来说是伟大的新旧交替的时期。面对旧世界走向衰亡和新世界即将诞生的情景,作家们站在来自民间的新生力量一边,从新鲜活泼的民间生活、传统、语言中汲取营养,结果是在他们有时看似荒诞离奇的叙述背后,不可遏制地透露出来自人民大众生活的再生力量和欢乐景象。王小波以最热烈的口吻赞赏的是意大利当代作家卡尔维诺,正是这位被视做"后现代主义"的经典人物,曾经花费了整整两年时间,沉湎于浩瀚的民间传统资料当中,整理、编纂出长短两百篇《意大利童话》(中文译本80万字),其成就可与德国的格林兄弟相媲美。当然王小波阅读的范围比这份名单还要广阔得多(其中还有对中国读者作者几乎是完全陌生的英国维多利亚时期的地下小说),但这一部分却是他独特的、他人莫属的。所有这些处于变革时期取自民间、穿上民间服装语言的作品与王小波的气质及看待事物的立场眼光不谋而合,使得他独辟蹊径地找到了自己所要表达的内容的相关形式。

最近我又读了俄国学者巴赫金(1895~1975)关于拉伯雷的世界如何体现了中世纪狂欢节等民间诙谐文化的天才论述。我不禁深为震惊:巴赫金关于拉伯雷的分析描述竟然如此适合于王小波,他所指出的那个民间狂欢节的立场竟是解开王小波小说之谜的一把钥匙!譬如在狂欢节上所呈现出来的来自上方和来自下方的东西(权威/民众、精神/肉体、头脑/肚子)之间秩序的颠倒;有关"贬低化","亦即把一切崇高的、精神性的、理想的和抽象的东西转移到整个不可分割的物质和肉体层次";有关"为肉体恢复名誉"(夸张而怪诞的人体,它的"凹处、凸处、分支处和冒出处");有关殴打、辱骂、诅咒、排泄、"粪的形象";有关发落到物质和肉体的底层之后归于埋葬的新生、弃旧图新、"正反同体"(毁灭、否定中包含着积极、再生)等等,几乎概括了王小波小说中的全部精彩段落。最为重要的

是，巴赫金同时指出了所有这些表面上看来“乱七八糟”的东西的巨大的思想意义：颠倒的行为，诅咒和废黜一个旧世界及其中的旧权威和旧的真理的代表者，正是为了促使和预备一个新世界的诞生；把原有的人们愚昧地奉为圭臬的东西发配至下水道，令其速朽，正是为一个新世纪的到来开辟道路。在那些看似不雅的、甚至“有伤风化”的、乱糟糟的场面之中，狂欢、诅咒、再生是同一个词语，是并行不悖和互相生发的。“死而再生”、“死而复生”便是这样的含义。由此我们也才可以解开难免积压心头的那个疑团：出身于严谨的知识分子家庭、受过良好的现代科学和学术的训练、在其为数可观的随笔中极力主张理性、求知和文明精神的王小波，何以写出这种文词鄙俗，有人称之“格调不高”的小说？显然，光是具备某种才华（王小波的哥哥王小平将此表述为“佛头着粪”）是不够的，这里需要的是更高程度的自觉意识，对于历史和民族命运的深刻自觉。巴赫金对拉伯雷这样的评价也完全可以用在王小波身上（其中重点为原作者所加）：

> 他是最民主的一个。但对我们说来，最主要的是，他同民间源头的联系比其他人更紧密、更本质……也是由于这种民间性，拉伯雷的作品才有那样的独特的“非文学性”……拉伯雷的形象固有一种特殊的、原则性的和根深蒂固的“非官方性”：任何教条主义，任何权威观念，任何片面的严肃性，都不可能与拉伯雷的形象共容，这些形象同一切完成性和稳定性、一切狭隘的严肃性，同思想和世界观领域里的一切成规和定论，都是相敌对的。

我无意把王小波说成“中国的拉伯雷”，其间的区别在后面我将谈到；但如果说我们在王小波的小说中读到了拉伯雷（尤其是巴赫金笔下的拉伯雷）的伟大身影，那么只能说历史有时候“何其相似”，来自民间的精神和力量“何其相似”。在小说中，所有这些民间的立场、冲破成规的革新精神，贬低化和弃旧图新的努力，最终完成的，是王小波小说呈现的独特的文体；也就是说，某种眼光贯穿到作品的一切方面，渗透于场景、人物、动作、结构、语言、细节、穿插、隐喻等从局部到整体的全部形态，从面形成完全是统一的、一致的效果。这是作为小说家王小波的过人之处和取得成功的依据。在这一点上，王小波肯定高于当代文坛上的许多小说家，他们

写得很多很快,但终究没有提供自己真正独特的文体或风格,他们对文学史的贡献将因此而黯淡。和这些缺乏文体上的自觉意识(实际上也是缺乏文学追求的自觉性)的人不同的是,王小波小说的独特声音不论是放到何地何处,总能让人一下子辨认出来。可以说他天才地抵达和完成了一种对中国读者来说还是比较陌生的狂欢性文体,提供了用现代汉语写作的狂欢体小说。在中国古典文学作品中,和这种文体风格上比较接近的是《西游记》,其中反映了普通民众对旧秩序抱有的颠覆性心理(孙悟空),体现了诸如吃喝这样世俗化和肉体化的要求(猪八戒),并散发着来自人民大众的(常常是孩子气的)欢欣鼓舞的笑声。

"狂欢"作为节日的特点在于:它是从日常时间中逃逸出去的一部分,是对于现存秩序、规范、特权、禁令的暂时摆脱,是消弭一切界限,打破来自观念的和来自身份、地位、阶级关系的各种等级制度。它的方法和力量产生于无所不在的、覆盖一切的笑声,"以万事万物取笑(包括以参加狂欢节的人们自己取笑),整个世界都以可笑的姿态出现,都被从它的诙谐方面,从它可笑的相对性方面来看待和接受"(同上第 108 页)。王小波自己有个非常朴素的表达是:"从反面看一看。"[①] 于是他看到和记录下来的是如同在哈哈镜中看到的那样夸张、变形、怪异的东西。我个人认为,王小波独特的文体,在《时代三部曲》中的第一部《黄金时代》中已经完全建立和成熟,其中同名为《黄金时代》的那个中篇(王二和陈清扬的故事)如横空出世,在它有限的篇幅中包含了全部这种文体的巨大可能性,而《革命时期的爱情》则是信息量最大、处理得最为完备、完整的一部。它们将作为下面重点分析的对象。现在让我们选出一些片断,就这种狂欢体小说所包含的某些具体元素及其统一化效果稍作观察。

殴打。如本文开头提到的革委会主任老鲁和豆腐厂青年工人王二之间的追跑打闹,即属于这一类。不过这两人之间有点虚张声势,真正结结实实的拳头是落在了王二的好友毡巴身上。那是发生在澡堂子里,王二"精赤条条","第一拳打在他右眼眶上,把那只眼睛打黑了。马上我就看出一只眼黑一只眼白不好看,出于好意又往左眼上打了一拳,把毡巴打得相当好看"。作为狂欢性质的打架斗殴其嬉闹的特点在于:馈赠老拳者和

---

① 见田松《以理性的态度》、《浪漫骑士》,226 页,中国青年出版社。

接受它的人之间没有严格的是非界限，对于任何遭受损失的后果都不予追究。如果说有什么遗留问题的话，那几乎是值得庆贺的：王二打了毡巴（其中一半是出于美学的动机），毡巴仍是他最好的朋友；并且他因为犯下了这桩货真价实的“罪行”被关进学习班，在那里认识了前来帮教他的团支书X海鹰姑娘，从而发生了那桩先进青年和落后分子之间不可思议的“革命时期的爱情”。在云南插队的北京知青王二先是与本地青年三闷儿单打，后来发展为北京知青和当地青年两拨人的群架。再后来王二被三闷儿的娘一板凳砸得昏死过去，住进了医院，这才有了借口上山“疗养”，与医生陈清扬在鲜无人迹的处所完成了那桩“伟大友谊”。《三十而立》中在大学当生物室主任的王二半夜三更地与老婆二妞子打。是二妞子先打他的。二妞子是体委练柔道的，结果“天崩地裂一声响，床塌了”。王二从中得到的好处是，第二天开教工大会，王二犯迷糊，校长把他喊起来责问，他脸不变色心不跳地“撒泼”道：“报告校长，老婆打我。”结果“全场哄然。后排校工座上有人鼓掌”。至于《似水流年》中的那位李先生，“文化大革命”中裆下被人踢了一脚，他却将医院诊断书张贴了出来，因而得到了个“龟头血肿”的美名而播扬远近。这样不计后果的殴打具有一种真正的民主精神在内，因为短兵相接，甚至具有了一种直接交流和亲切的色彩。

辱骂。要说王小波小说中的人物“狗嘴里吐不出象牙来”（在我们儿时所使用的意义上）那是千真万确的。像商量好了似的，这些年龄、身份、职位不一的男男女女，虽话语不多，但必出言凶狠，针针见血，有一种怪怪的恶意。这样的骂人话出自各种人物之口，针对的对象也可以是任何人：“呸！”、“操你妈”、“真他妈的”、“混蛋”、“笨蛋”、“滚蛋”、“小狗”、“小叭狗”、“放狗屁”、“放屁”、“没良心的”、“装丫挺的”、“你死了吧”等等。

即使是恋爱中的妇女也不甘示弱。李先生的情人线条（后为他的妻子）一口一个“打丫的！”、“乖乖”、“这哪里是器官，分明是杀人凶器”（指李先生的“龟头血肿”）。X海鹰与帮教对象王二做爱时，必“坏蛋，鬼子，坏分子”一路骂下去，直到把他骂得“狗血喷头”。小转铃路遇十几年前的情人、现为大学教师的王二时，就欢呼起来：“是他妈的你！是他妈的你！”（《三十而立》）尚未结婚的小外甥称小舅声声叠叠：“王犯！王犯！”（《未来世界》）。好像她们就不会好好说话似的，但是谁都不难察觉，在这种极具民间色彩的笑骂背后，别有一种柔情蜜意在，难道要每一位女性表达感情

时都要通过福楼拜或好莱坞的明星之口不成？尤其是在这个从日常世界中逃离出去的“快乐的时间”里，巴赫金指出在辱骂和诸如“你死了吧”这样的诅咒背后，有和殴打一样的死而复生、正反并举的效果，“辱骂变成赞美”。从另一方面而说，在这个特定的时空中，不存在那种十恶不赦、不可宽恕的坏蛋，好人与恶人之间没有明确的界限，因而也没有那种一定要置人死地的咒骂，一切从嬉戏出发，到嬉戏为止。

恶作剧。恶作剧产生的效果是显而易见的：出乎意料，使人落空，颠倒事实，混淆黑白，搞得“乌烟瘴气”。老鲁终于有一次揪住了王二，据王二说他是“早有防备”，被老鲁抓在手里的只是他用白纸画的一个假领子，王二本人则“如断尾的壁虎一样逃走了”。另有一次的的确确被老鲁拦腰抱住，他便“直愣愣地倒了下去”，老鲁只好组织人马送他上医院。上三轮车时，“我硬得像刚从冷库里抬出来一样。刚出了厂门，我就好了，欢蹦乱跳。”王二的这种行迹令老鲁大为不满：“下次王二再没了气，不送医院，直接送火葬场。”如果是在动画片里，王二飞逝的身影背后一定跟着一屁股白烟。王二不自私，他自己的老婆也是这类诡计的馈赠对象。他老婆每月总有几天对着他的耳朵哇哇怪叫，因为她痛经；王二的对策是，到那几天，他自己先装肚子疼，找热水袋，于是便没有人对着他叫唤了。王二本人也不例外，他不媚俗，也不自媚，他若是开起自己的玩笑来，其揶揄挖苦的程度一点也不比对别人差。生物室主任兼农三乙班班主任王二第一节德育课是这样开场的：“同学们，男同学和女同学们，也就是男女同学们。我站在这里，看着大家的眼睛，就像看捷尔仁斯基同志的眼睛，我不敢看……”在我们这一代人几乎能全文背诵的那部著名影片中，捷尔仁斯基同志的眼睛直逼叛徒的眼睛，这位老师声称自己在学生面前吓得像个“叛徒”。这个玩笑绕来绕去，像一张纸片对折了好几次。然而让人失去判断，不辨真伪，正是恶作剧所要达到的效果。

怪诞。有评论者努力挖掘王小波小说中时代、历史和人性的因素，但这远远不能得出结论。王小波的小说不是“真实的”或“现实主义的”，它们充其量是一种怪诞现实主义，是怪诞环境中的怪诞人物及其怪诞行为。当然，这个怪诞的世界与时代的怪诞密切相关，同时又被在某个方面加以突出。这是一段童年记忆中呈现的时代景象，出自豆腐厂青年工人王二的“版本”：

> 一九五八年我走到操场上，走到一些奇怪的建筑之间，那些建筑顶上有好多奇形怪状的黄烟筒，冒出紫色的烟雾。那些烟雾升入天空，就和天空的紫色混为一体。这给了我一个超现实主义的想法，就是天空是从烟筒里冒出来的，但我不是达利，不能把烟囱里冒出的天空画在画布上。除此之外，周围还有一种神秘的嗡嗡声。仿佛置身于成千上万飞翔的屎壳郎中间。后来我再到这个广场上去，这些怪诞的景象就不见了，只剩下平坦的广场，这种现象叫我欣喜若狂，觉得这是我的梦境，为我独有，因此除了我，谁也没有听见过那种从天上下来撕裂耳膜的东西。随着那一声怪叫，我和好多人一起涌到一个怪房子前面，别人用长枪在墙上扎了一个窟窿，从里面挑出一团通红的怪东西来，那东西的模样有几分像萨其马，又有几分像牛粪，离它老远，就觉得脸上发烫，所有的人围着它欣喜若狂——这情景很像一种原始的祭典，现在我知道，那是大炼钢铁炼出的钢，是用生铁锅的碎片组成的。

接下去王小波写道："狂欢节这个概念不算难，到了四五岁就能理解。"在这个疯狂怪诞的背景（或布景）之上，人们的言谈行为乃至外表若是正常的，那就不可理解了。在王小波的世界中，一个人的生活往往被削减成某个方面，不及其余；这个人本身甚至被缩减至身体的某个部位，被剥光了衣服作一种肆意的描写。经常得到夸张描绘的是男人的"小和尚"，它往往被称作一杆"火枪"，安在不同的人身上。陈清扬在山上的草屋里看到的王二"赤条条坐在竹板床上，阳具就如剥了皮的兔子。红彤彤亮晶晶足有一尺长，直立在那里。登时惊慌失措，叫了起来"。而团支书X海鹰的前任、王二更早时期的情人姓颜的大学生长成这样：皮肤白皙，阴毛稀疏，灰色的阴唇就像小马驹的嘴唇一样，乳房很丰满。脱掉衣服时，就像煮熟的鸡蛋剥下蛋皮露出蛋白来。这是一幅滑稽的凹凸不平的人体形象。如果我们不把这些东西孤立起来，把它们说成是"黄色的"，而是将其看做他的狂欢世界中的某个风格元素，那么至少也要说，这种玩笑开得实在有些残忍，不留余地，让人哭笑不得。就像他在别处开的另一些玩笑，说布鲁诺在受火刑之前，被吊在拷问架上活活拉长。"原本一米六〇的身高，放下来时被拉到三米七八。"这已经几乎到了滥用狂欢节所赋予

的特权的地步，当然这肯定是同一种逻辑的必然延伸。

狂欢节道具。狂欢节是在特殊的光线之下亮起来的舞台，这里，不仅舞台上的人物不分尊卑贵贱，而且在演员和观众之间也没有明确的区分，每个人都忘我地投人其中。在一片陶醉甚至混沌的气氛中，若说有什么制约的、理性的因素，那便是狂欢节道具。其实此时道具的技术含量越高，越合乎科学，便愈增添其狂欢性质。在这方面，理科出身的小说家王小波表现出不同寻常的热情和耐心。有关打造、发明等技术活动的描写显然使他兴趣倍增。豆腐厂青年工人王二小时候便热衷发明各种东西，小至“火药枪”、“电石灯”，大至“蒸汽机”、“大炮”、“汽油发动机”，所使用的材料仅仅是“废铜烂铁”，把家里弄得像个“垃圾场”。12 岁那年，他做了一台电源，可以发出各种电压的直流电、交流电，把大批的蜻蜓电死。1967 年武斗时，他是一名中学生，但却作为工程技术员加人了大学生之间的武斗，发明了一台百发百中的投石机，装在自家楼房里（这座楼的居民都撤到楼下“中立区”去了）。这东西“从前头看，像法国造的断头机，从后面看像台龙门刨床，有滑轨，有滑块，最前面还装了架从气象站偷来的风速仪”。他对这东西“爱得要了命”，以最大的热忱投身于发现目标、推算距离、风速、拉力、弹道等，不亦乐乎。一度，这楼口还被“铺设了铁轨”，这架投石机和它的主人“就能及时赶到任何危机地点”，而且别人也打不着。于是，一幢好端端的建筑被改造成一颗“铁蒺藜”，“一座二十世纪的住宅楼改成了十五世纪的城堡”。前面提到的《万寿寺》中的薛嵩拥有一片能升降的“柚木大陆”，也是这类道具。不提便太可惜的还有《红拂夜奔》中的主人公李卫是个数学家，曾经发明了一种“开平方的机器”，“你把右起第二根木杆按下去。就表示要开 2 的平方。转一下摇把，翘起一根木杆，表示 2 的平方根是 1。摇两下，立起四根木杆，表示 2 的平方根是 1.4。再摇一下，又立起一根木杆。表示 2 的平方根是 1.41”。后为“太宗皇帝管这机器叫卫公神机车，装备了部队，打死了好多人，有一些死在根号二下，有些死在根号三下”。和拉伯雷笔下的人物高康大离开母体后发出的“喝呀，喝呀，喝呀！”所表达的对于知识无穷渴望的心情一样，王小波笔下的人物虽然在许多方面都不“人流”，但对于科学的尊敬、赞叹及至少身怀一技之长是他们的共同之点。

“粪的形象”。此类排泄物在王小波的小说中比比皆是：“粪”、“粪

坑”、“粪池”、“造大粪”、“屎”、“屎壳郎”、“屎瓶子”、“屙线屎”、“杀屎棋”、“屁”、“屁股”、“屁眼”、“放响屁”，还有那些林立的厕所，多是众人合用的公共厕所，以及与排泄间接有关的如痔疮，整个海淀区公共厕所的电话，远看就像一个臭气熏天的积肥胜地。也正因为如此，它们又获得了一种集体的、集合的形象，远远超出了在日常生活中其狭隘的生理含义。从细节上来看，正是这无穷延续的“粪的形象”，使得王小波和拉伯雷之间的联系有了具体直接的说明。拉伯雷的世界也是一个“粪山粪海”的世界。运用巴赫金在这方面的天才论述，“粪的形象”意味着：第一，辱骂和诅咒用语。第二，快活放肆的物质形象。在这种放肆背后，蕴含着取消一切界限的要求，发出对于禁令、禁忌的挑衅，并提醒着那种叫做“众生平等”（“归于一”）的东西。第三，再生的纽带。粪是要被埋葬的，埋葬于大地深处，而万物正是从这个容纳一切的腹腔中生长和繁茂起来。随着新生命的孕育和生长，粪的含义于是发生了转变。

“正反同体”。巴赫金的这个术语用来表明对立的东西之间互相包含、渗透，相反的含义通过互相转化而取得一致。它涉及狂欢节的核心。多少有点令人惊讶的是，在王小波极富主观性的、急速的叙述语流中多少把这个核心直接吐了出来，在原本就已经十分迷乱的背景之上又重重地涂上了一笔，起到类似画龙点睛的效果。《革命时期的爱情》中反复提及中正彩和负彩的问题，爱和恨互相化解的问题，“快乐和痛苦本来就分不清”的问题。以一种狂欢的口气来表述，“革命的意思就是说，有些人莫名其妙的就会成了牺牲品，正如王母娘娘从天上倒马桶，指不定倒在谁的头上；又如彩票开彩，指不定谁会中到。”在这个意义上，中正彩和中负彩没有什么本质的区别，负彩也是一项很大的光荣，尤其是中了负彩中的头彩（如弄坏一张毛主席像），同样深具“无与伦比的刺激”。王二和他的爸爸属善于中负彩的角色，革命时期对他们来说是负彩时期。所不同的是，王二的爸爸在中了一道负彩之后，马上会产生想中个正彩的狂想……差点被打成右派时去递上入党申请书，希望党组织一时糊涂把他吸收进去，得了个正彩。而王二则比较悲观主义，他琢磨等待他的“只有负彩，没有正彩”，但这并不是说，他就不中彩或不中头彩。他身边始终弥漫着中彩的气氛，且又不怕中负彩，于是同样为之兴高采烈。爱和恨、快乐和痛苦互相化解的问题很容易被理解成受虐/施虐的问题，但我更宁愿在文体的意

义上对此作出解释，因为它们是在与周围诸多风格元素的互相联系中并存的（这区别于王小波为张元执导的影片《东宫·西宫》所写的同性恋题材的剧本）。王二声称他很爱他的爸爸，理由是“除了他从小到大一直供养我之外，还有他从小到大每天都打我”。他爱他爸爸的方式是“老盼着他掉到土坑里去，然后由我把他救出来”。他对前来帮教他的团支书X海鹰也存有同样的心思。他之所以爱上X海鹰，是因为他打了毡巴之后不得不每日对着她“磨屁股”，反省交待自己曾经犯下的一切“罪行”，在那间小办公室里一方面与她东拉西扯（几乎回忆了王二整整一生），一方面恨她恨得要死。终于出于无奈，发现只能“用爱来化解仇恨”。然而对X海鹰的爱与对毡巴的爱又有所不同。他所打的那个毡巴在他眼里始终很可爱，毡巴那副对王二既气急败坏又无可奈何的样子，在王二看来“简直是个快乐的源泉”；而X海鹰呢，却是个“痛苦的源泉”。当然尽管作为“痛苦的源泉”，X海鹰仍不免让王二“魂梦系之”，如同他爱毡巴爱得要死一样。王二的这种喜剧辩证法，让人就是有八张嘴也说不清楚。

从若干作品中挑选出这样一些片断，会使人面对一种危险：只看到作品的局部，看不见它们的整体。实际上完全可以说，对王小波的小说而言，所有这些闪光的局部正是它的整体。美国新批评派代表人物兰色姆曾经用两个比喻将文本的结构分作两大类：“极权政府”和“民主政府”。“极权政府”的文本只顾有效地执行极权（总目标）的职能，将它的“公民”（局部和细节）看做是国家的机能部分，它们的意义要视其对政府总目标的贡献面定。“民主政府”的文本则充分发挥所有局部、个别细节的作用，尊重其“公民”各自的“性格”，并不一味地强调服从。那些细小的部分（兰色姆称之为“各部的肌质”，Texture），有时候和那个大的“逻辑构架”（Structure）有机配合，有时候则呈游离状，自身独立，在这个大构架的屋檐下过自己的日子，像它悠然自在的内部装饰一样。兰色姆认为一首诗的文本即是这样的一个“民主政府”，它的若干局部和构架本身并无逻辑上的关联。王小波的小说显然属于后者，他的民主精神贯穿一致地体现在他作品的结构之中。那种叫做总的情节或故事的东西并不处于突出位置，作品的前后部分之间只有一些微弱的、甚至是表面的联系，其逻辑层面只能承担很少一部分内容，当然也就无所谓伴随情节的发展而展示的人物性格成长的历史。同名为《黄金时代》的那个中篇只有这样几件事：知青王

二被打昏住进医院,从那儿出走上山与陈清扬做爱,然后双双回来一边"出斗争差",一边继续"伟大友谊"。《革命时期的爱情》就其情节的推动来说只有两件事:青工王二打了毡巴,然后被关进学习班交待"罪行"。(其实只是一回事。)然而却从中穿针引线地惹出一串串丁零咣当的细节,它们像被邀请前来参加一次盛宴的尊贵的客人,个个本身就已容光焕发,气度不凡,或兴奋不已。这也是狂欢节的逻辑,所有的东西都是临时被召集在一起,在一个特定而短暂的时空里,它们一律平等,尽情陶醉,既无过去,也无未来,没有开端,也没有结局,不知何时生,也不知何时死。而导致这些盛大节日诞生的,是那个大名鼎鼎的"王二",王二绝不可看做王小波本人,但无疑是他赴汤蹈火的"替身",他的"代言人"。这个家伙从这个故事窜到那个故事,虽身份年龄略有差异,但断不是那个"小神经"的角色。他是每一场狂欢节乐池上的首席小提琴,由他在狂欢的音乐响起之前"给乐器调音"(尤瑟纳尔语),另外还包括提台词、填补空隙、在各场地之间(回忆和现在之间)穿来插去、救急场或火上加油、惹是生非或息事宁人、蒙骗一方或当仲裁人。他既是孙悟空又是猪八戒,既是堂·吉诃德又是桑丘,既是鲁滨逊又是星期五,既是福斯塔夫又是哈姆雷特,既是庞大固埃又是巴汝奇。首席小提琴同时又是舞台监督和他一切方面的执行人兼狂欢节导游。如此嘈杂混乱而又浑然一体的东西当然最终交付给了小说语言。关于这方面的特色,从前面所引的那些片断中已见出,其中充满了诙谐、反讽、矛盾用语、奇异的比喻、悖论等等。几乎每一个句子都像事先上好色的毛线,它们张灯结彩,酝酿好了充足的情绪,做出要飞离地面的姿态,然后被一条一条精心编织进去,同时又时时"红杏出墙",节外生枝。我尤其想指出的还有两点:其中儿童叙述和民间叙述的口吻。前者表现为语调急促、句子短小、逻辑跳跃、语法上的零部件时有失踪,稚而拙,拙而朴;后者除了体现为一系列形而下的俚语、俗语、歇后语之外,还存在于诸如"这个故事是说"、"这件事说明"、"这件事的真实含义是"这种最古老的民间叙事语式之中。

我无意把王小波说成"中国的拉伯雷",其主观的原因在于我若向一个人表达敬意时,首先考虑到的是如何节制。当然,客观上也有一些理由。第一,拉伯雷提供的作品对他的时代而言是包罗万象的、百科全书式的巨幅画卷,他涉及了几乎社会的各个阶层,各行各业的人们,讨论了当

时全部重大问题——教育、婚姻、修道院、经济、科学、司法等;相对来说,王小波的世界则狭窄、逼仄得多,《黄金时代》记载的是以王二为主和他身边一两个、两三个人的"行传"(后来的作品如《青铜时代》着重描写的也是寥寥几人)。第二,拉伯雷的世界中其狂欢活动是全民性的,普天同庆的,民间集市和广场般的,所发出的讽刺性笑声是集体性的,雷鸣般的,暴风骤雨式的;王小波的主人公及其行为则是更加个人化的,更加孤独的,所引出的笑声也是更加秘密、掩卷式的,孩子气和"窃喜"的。在地铁里读读王小波的故事是不合适的,最合适的是一个人关起门来躲在床上,笑得连人带书滚到床的一侧。我同时不能忘记在这种个人化笑声的背后或底部存在一股不能抹去的苦涩。王小波在一篇题为《文明与反讽》的随笔中讲过一个早期传教士被烧烤的故事(这个故事更像是他自己编的)。这位后来被封为圣徒的人当时被穿在烤架上用火烤着,看到自己身体的下半截被烧得嗞嗞冒泡,上半截还纹丝未动时,就说:喂!下面已经烤好了,该翻翻个了。他周围的野蛮人当然不能理解他的这种幽默。在某种意义上,王小波的许多妙语连珠的笑语也像是一个被吊着烧烤的人讲述的,其笑声中包含巨大的凄惶、无奈和惨痛在内,我要说它们部分出自我们处于其中的特定环境,部分出自王小波对自己才华多少有些自恋——他舍不得节制自己的"过人之处",舍不得对人对己稍稍留有余地,非要闹到那种凄惨的笑容出现为止。这在某种程度上也限制了他在艺术上的进一步发展。比较起《黄金时代》,他的《白银时代》突破性不大,《青铜时代》中的古代气氛(其华美)和那些残忍畸形的东西并不协调。然而归根结底,王小波的确是一位才华过人、独具慧眼和有独特建树的中国当代小说家,《革命时期的爱情》无疑是20世纪中国文学史上最重要的收获之一。他英年早逝是我们这一代人共同事业的巨大损失。写这篇文章,令我一再沉思着普鲁斯特所说的:"艺术家的良知,一部作品精神性的惟一标准,是才能";"才能是独创性的标准,独创性又是真诚的标准,欣悦快感(对写作的人而言)也许是真正才能的标准"。

如何消受王小波为这个时代所提供的这份独特而真诚的礼物呢?我愿意给人们推荐拉伯雷为自己的《巨人传》第二部所写"作者前言"的结束语:"如果我在整个故事里说过一句瞎话,我情愿把灵魂、肉身、五脏、六腑全部交给十万篮子小魔鬼。同样,假使你们不完全相信我在这本传记里

所述说的，就叫圣安东尼的火烧你们，羊痫风折磨你们，雷劈你们，生疮、生痢疾，

叫你丹毒真难熬
浑身刺痛如针戳
根根钻肉似银针
深入腹内到肠梢

像所多玛、蛾摩拉那样叫你们沉沦在硫磺里、大火里、深渊里。”

（1997 年）

欠发达资本主义地区的发达抒情诗人

有一年我差点把张驰当晚饭煮吃掉了。如果是那样，那就少了一个"北京病人"和多了一个吃人的人。那是80年代末，在轰轰烈烈的中国革命诗歌事业的高潮中，我们家被弄成"51号兵站"、"冰山上的来客"和"永不消逝的电波"。整天熙熙攘攘，来往人群络绎不绝，形迹可疑。我们家庭成员的关系也绝不超出地下党员互相之间的关系。那天傍晚，好不容易最后一批客人也走掉了，张驰、老卫、大仙不失时机地出现了。"拿什么弄晚饭吃啊？"我惊呼道。"杀人吧，谁胖吃谁。"那时张驰还没有现在这样肥硕，该被吃掉的是大仙，于是他的一条小命就这样保存了下来。事后我感到不妥，对别人这样解释道："(这些人)都当自己是波德莱尔呢！"

大仙吓得从此音讯杳无。后来才知道，他是找老牛喝酒去了。大仙喝多了就回不了家啦。他爬到一个肉案子上睡觉，"肉案上有一层大油，大仙得使劲把着肉案两边，才能保持住平衡"。这个故事的疑点在于：大仙不可能自己爬到肉案上去，除非某种奇迹产生。张驰的故事都带有这样一种"奇迹"的味道，起码是稀奇古怪。京城著名发烧友大廖耳鸣，结果从耳朵中取出了"一只知了"便好了；老葵在同一家诊所被确诊为心脏有病，老葵不信，"胡主任当场就从他心里拔出一把草来，并吩咐护士把草种到院子里"；小螳螂吃饭时，忽然想要回家等王大绑的伊妹儿，说一个小时后回来，老葵不放心，"让小螳螂押一条腿，小螳螂犹豫了一下，便卸下一条腿，蹦着走了。老牛喊来餐馆经理，让他把小螳螂的腿存放在冰柜里"；还有一次，老牛的女朋友羽坐飞机从云南回北京，大廖同时从北京去云南，两人乘坐的飞机在空中擦肩而过，互相都认出了对方，但"由于飞机速度太快，加上又是冲着相反的方向，两人都以为自己看错了"。

这些故事很像是"出污泥而不染"——它们有一端深深地扎根在生活的土壤之中，有着确凿无疑的生活根据，就像《北京病人》这本书的封面开列的那个长长的名单——老康、老葵、老牛、老放、老黑、老卫、大廖、狗子

等，都是在这个城市中和我们一道呼吸的大活人；但另一方面，它们又能“跳”出生活的泥坑，于不知不觉之中，实际生活悄然隐退，想像的花朵对着蓝天白云突然绽放起来，弄得人疑疑惑惑。比如说老驰所住的院子里有一老干部“只准让家里的小保姆喊他上校”，这可能是真的；可是接着说：“每天上午升百叶窗时，老干部一定要小保姆跟他一起向百叶窗敬礼”，这就有点“没边没沿”了；跟着又继续说“小保姆不堪忍受，告到了家委会”，从叙事上讲，这几乎接近“放肆”了。但是聪明的读者看到这里可能会心一笑，饶这个职业“说谎者”一把（费里尼语）。

最邪乎的是这个故事：老牛（我在电影学院的“三好学生”）经常很晚回家，他们家所在的楼夜间 12 点关门，老牛不得不在这之后将看门的师傅从睡梦中叫醒，弄得师傅很烦。于是他和师傅达成的条件是“老牛同意为楼里出板报”。我本人是这幢楼的常客，读过不止一期这幢楼里的板报，内容很朴实，都是关于如何保存大白菜和冬季保养注意事项之类。要说是老牛出的，也未尝不可。因为老牛这个人生性善良，什么事情都做得出，而且实际上如今还在做这种事情的人，在精神上就和老牛他们一样属于“少数民族”，缺乏通常人们具有的“现实感”。为此事我特地给老牛打了电话，我诈他说：“从这些板报中我受益匪浅，没想到就是你出的。”老牛在电话那头也承认“很多人打电话问这件事”。真正的答案当然是令人哭笑不得：老牛一个字也没写过！老费回家晚的故事是这样的：他的太太曹让他走到阳台上，数数对面的楼上还有几盏灯亮着。老牛听说后，一口咬定是曹本人到对面楼上拉的电闸。把故事说成这样的张驰完全是一个恶作剧的家伙。他本来是和大家一道在地面上行走的，后来不知不觉他就走到水面上去了，还要愣让人感觉不出来，就好像他从来没有掉进大河里一样，于是在水面上疾走如飞，做出种种杂耍的、异想天开的表演。说实话，张驰这样做非常像他在这本书里开宗明义讲的那个花痴。这个人暗恋着写字楼里的一个年轻秘书，有一天他端着一个酒杯，到写字楼找他的心上人，结果走出露天酒吧掉下了屋顶。“他迈下屋顶的脚步……因为酒精的作用变得有些蹒跚，由此也更加自信和坚定。”张驰在充当“失事的船只”时其步履也是同样的“自信和坚定”。

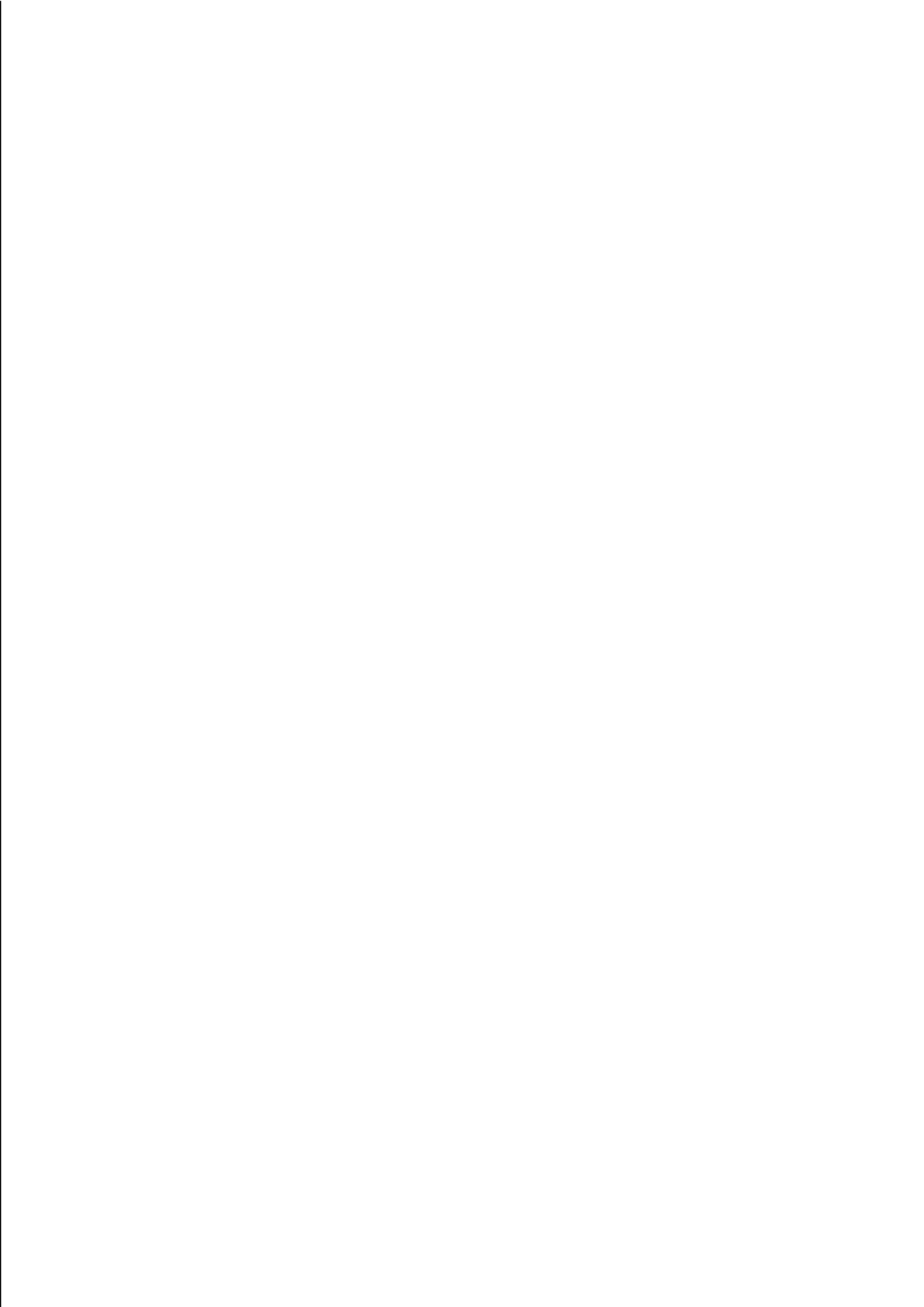
比起本雅明笔下的波德莱尔来，张驰自封“飘的一代”。这伙人一天当中出门的时间还要晚一些：不是在傍晚，而是在天色完全黑了一两个小

时之后，冬季则差不多七点半钟。上班的人们带着疲惫不堪的表情回到了家中，他们正好从相反方向开始精神十足地出发了。他们也不在街头“闲逛”，无意向众人表明什么是自己的“社会必要劳动时间”，他们几乎没有时间的概念，白天和夜晚不是用来表明时间的，而是用来表明空间的——他们所在的地方。因为晚上长时间的聚会，他们通常要睡一个上午，中午迷迷糊糊起床，熬过一个漫长的下午，快乐的夜晚又来临了。“天天在城里混，泡吧、蹦迪、喝茶、搓麻、吃夜宵……聚到最后大家都有点颓了，完全无话可说，要不然发愣，要不然一起傻笑。”所谈所嚼之事净是“无厘头以人为本”，不知其所以然而然，不知其所以好笑而笑，问非所问，答非所答，无可无不可，因莫名其妙而妙语迭出。如果说我们的生活在哪儿出了问题，哪儿发生了断裂，他们就紧贴着这些裂缝，代表着裂缝和钻在裂缝中不肯出来，在裂缝中求生存，同时也在试探、检验着这些“裂缝”的各种情况——它们的宽度、长度、高度、明暗度，它们仍然具有的承受能力和容忍的限度，以及进一步将这些裂缝加以发展、扩大而同时也在弥合。

最早出现的纨绔子弟曾经有着明确的历史目标；反对“粗俗”而缺乏想像力的暴发户阶级，是捣毁机器的无产阶级精神上的同盟（尽管互相防备得更加厉害）。加缪曾经将这些人称之为“形而上的反抗”，“冒犯”是他们的本职和业余的工作。出现在我们眼前的这批“寄生虫”不同，看不出来他们想冒犯什么人，对周围的世界他们并不抱轻蔑的态度；相反，他们对一切轻蔑都嗤之以鼻，对轻蔑、侮慢、引起的痛苦都极为敏感，回避那些因宏大叙事引起的可怕的感情，而专门热中于生活中最细枝末节之事，如此沉湎于它们，几乎要对它们唱颂歌了——也正是于其中，我们和周围世界的关系、比例正在发生悄悄的改动，我们自身的尺寸也在得到修正和调整。

这些走在“深渊”中的人们，把自己沉沦到那样一个最低的限度，仿佛想以自己的痛苦来安慰别人的痛苦，他们多像萨特笔下的反圣徒“圣·勒内”；而另一方面，运用都市颓败的生活造成灿烂的、灵动飞舞的诗意，也仿佛“恶之花”一般。

（2001 年）



第二辑 积极生活

☆ 阿伦特在世界面前表现出来的公正宽广的胸怀，首先表现为她对自己是公正宽广的。她无法怨恨海德格尔，她无法允许自己身上出现这种东西；虽然后者给予她的苦恼并不亚于任何一个讨厌的男人给予女人的，但她拥有一种奇特的力量遏制住了自己身上这种负面的力量；她既不愿意去怨恨，也有能力将种种怨恨和不满严格限制在不失自己尊严的水准之上。对她来说，与其怨恨和背叛，不如忠诚和忠直，这是保持自身完整一致性的要求使然。



为什么是伪问题

维特根斯坦那句广为人知的名言是:"对不能说出的我们只能沉默。"他指的是不能轻言无限和神性这样的东西。对我们来说,不能说出的比这更多。我们每个人都非常清楚,哪些话能说,哪些话不能说,对暂时不能说出的我们必须保持沉默。它们可能只是一些非常简单的事实或最不起眼的常识,也可能是一些比较复杂的需要耐心辨析的对象。

暂时不去说并不表明它们不重要,实际上可能极为重要,乃至十分紧迫,但出于人人都知道的原因,只好将它们悬而不论,仅仅谈论那些目前能够谈论的话题,尤其是以目前能够接受的方式、所能触及的问题的深度。我们共同隐藏着许多秘密,遵守着共同的游戏规则,尽管程度不一,但无人幸免,除非你不开口。说这些话是想表明,我们每一个人都不具有那种道德优势:能够以一种无可辩驳的口吻,说出人们或他自己心目中的真理。对我们已经做的和正在做的最好保持一种适当的距离,不要对自己估计太高。

由于我们回避了若干非常重要的问题,尽量绕着它们走,小心翼翼不去触碰它们,长此以往,这种局面很可能造成了我们头脑的极不自由。至于这种不自由到什么程度甚至难以估量。现在很难想像如果情况不是这样,我们的精神和文化会发展成什么模样。因为我们不得不放弃直接谈论某些对象,是不是在其他的地方也绕着弯低着头走?因为我们抛弃了在某些问题上的公开坚持,那么我们是否也无意识地抛弃了其他许多有价值有意义的追求?到底我们失去了多少本来应该拥有和恰当谈论的话题?我们的语言是否具有真正意义上的忠直和实在?我们的思想和精神是否真的如我们所想像的那样开放和有力?很多事情是有连带关系的,一个社会的文化精神可以说是一个整体。即使你谈论的是对象 A,但在对象 B 的问题上你的看法是扭曲的和低声下气的,这不能不影响你在对象 A 的问题上表述得清晰和完整。或者说你本来是可以谈论对象 C 的,但

因为你不能谈论对象 D,所以便失去了谈论对象 C 的资格。

我们在一些问题上所受的限制使得我们在另外一些问题上也大受限制。我们在一些问题上失去了评说的界限使得我们也失去了对其他一些问题评说的界限。我们不具有谈论一些问题的现实性使得我们同样不具有谈论另外一些问题的可能性,尽管其中有些问题不属于自己的工作范围,一辈子也难得真的遇上它们,但你得拥有随时对它们发表意见的权利,拥有那种自由的感觉。譬如在某个下午我想谈谈关于形而上的问题,谈谈有关真理和普遍性的问题,或者有关唯美主义和永恒的问题,却只能想想而已。如果你拿这样的问题去麻烦别人,甚至你还要写一篇这样的文章,你只会让别人感到尴尬,觉得你神经不正常,或故意拿这些问题来表达对别人的敌意;而我本来是拥有谈论这些问题的资格的,更从未想过这样做会造成对任何人的伤害。在一种特定的总体环境中,我们为自己和他人不自觉地设置了许多清规戒律。

指出这个事实同时还意味着,因为我们不能适时地谈论一个恰如其分的对象,我们丧失了一些宝贵的经验:即分享我们在某些问题上(尤其是重要问题上)可能拥有的比较一致的看法。这种分享的经验很重要:在分享中可以变动和扩大自己的视界,获得不断自我调整和自我完善的经验,并从中建立起一种健全的自我信任和互相信任。后者也是不可或缺的。一个人至少对周围的人有一个基本的估计,知道什么人是你的同道,而另外一些人才是真正阻碍这个社会进步的或伤害你的思想和才华的。当然,分享一致并不是最后的目的,但也许只有在体验某些一致的基础之上,才能更加清晰地了解各自的差异。养成保留和尊重他人差异的习惯,也是保留和尊重自己的差异。在真正的话题缺席乃至到底什么是正在谈论的对象都常常弄不清楚的情况下,人们更多的是处于内在的互相隔离的状态,潜在地感到自己不被接受的焦虑,感到周围环境的某种敌意,很难和很不习惯在自愿的基础之上去了解别人真正的思想。在我们身边看到更多的是轻率地拒绝他人的做法。甚至在他所表明的自己的立场中,恰恰有许多与他所指责的对象相重合的东西,但他并不顾及这些,长久处于缺少正常交流的孤寂之中,使得人很容易产生一种幻觉,感到自己正是一个适逢其时的先知,他所想到的问题别人肯定没有想到过,他刚刚从他身处的黑暗中走出半步,他所做的第一件事就是把

别人抛到原先他自己的黑暗之中，这样才能向世界宣布他刚刚发现的真理。但事实上，一个人在什么时候发现了属于他自己的真理，这件事情与别人关系不大。

有很多这样属于个人的问题。我们越是不能自由地选择和展开共同的话题，客观上不具备随时与他人交换视野的气氛，并且不能养成这样的习惯，我们就越是被抛入类似的孤独狭隘的境地，面对更多个人性的——更准确地说是私人性的问题。近年来我们把“私人性”标举得很高，将其看做一种个人自由及选择的体现。汉娜·阿伦特曾指出“私人性”这个概念在古代按其字面的理解是和一种被剥夺的处境联系在一起的，“而且是一种被剥夺了人的最高和最能显示人类特点的能力的状态。一个人如果仅仅去过一种私人生活，如果像奴隶一样不被允许进入公共领域，如果像野蛮人一样不去建立这样一个领域，那么他就不能算是一个完完全全的人。”[①] 这样私人性的问题包括生存、生计的问题，一个人所遭受的不公正的待遇，他在成长或实现个人抱负的过程中所遇到的困难和阻力，有关个人的领袖欲望，个人的某些心理障碍（在我们历来强调斗争的环境中，很容易使人产生“假想敌”的需要和幻觉，他自己写作和发表意见是不够的，他还要向他人借取力量和欲望，通过踢开假想的敌人来使自己增添能量，却同时又宣布他比别人更独立和更“自己”），乃至朋友之间相处的亲疏远近，期待中的有关自己的评论还没有出现等等。在可以谈论的真问题被掩盖的情况下，这样一些纯属私人性的问题便包围和缠绕在人们的头脑之中，渐渐形成由此出发看待问题、评论作品和知人论事的视角，并且越来越难以自拔。换句话来说，他不仅生活而且思想的范围也日益变窄，一般被称之为“小圈子”里那点事。指出这些并不是什么新鲜甚至必要的事，每个人都有他自己生存的“漏洞”。问题在于一旦他意识到这是一种危机，他对于自身危机的反应是把它弄成一件具有普遍性和真理性的事情，弄得无比严肃庄严，弄得和人人有关，几乎涉及什么什么的前途命运，关乎什么什么的生死存亡，从自我的危机及其“拯救”忽然变成了“兼济天下”的大是大非，变成一桩惊天动地的大事，甚至出现了全套以往人们非常熟悉的（也曾为他本人深深厌恶的）高度严肃的意识形态话语。

---

① 汪晖、陈燕谷：《文化与公共性》，70页，北京，三联书店，1998。

海南大学陈家琪教授写过一篇文章《口语语境的可推理性原则是如何建立起来的》,通过分析一部美国电影(*Oleanna*,香港译作《男女……授受不亲》),来展现了本来是日常语境中出现的东西,属于个人生存的需要——女学生要分数,教授要薪水,如何经过一系列不可预料的转换,最终上升到有关这个国家教育的本质和其他什么地方的生死存亡的高度,变成了极其严肃的重大话题。被女学生娴熟使用的那一套上纲上线的严肃话语,实际上正是教授本人亲自传授的,在反过来运用在教授身上(用在任何人身上都一样)时,便显得它们从一开始就是多么夸张、无聊、过分和漏洞百出。她和教授之间昏天黑地的争论颇像一场闹剧。这种严肃的东西在什么地方是不严肃的,看起来是严格推理建立起来的东西它本身确是在什么地方脱节的。也许,在充满个人利益的日常生活之上根本就建立不起来一套划分是是非非的标准框架,日常生活本身是经不起推敲的,是充满偶然性和非理性的。用一整套严密的推理性话语将它说得头头是道、天衣无缝肯定要借助于别的什么东西,当然也是出于别的什么目的。真理不在这个范围之内,它不是为了某些个人的利益而产生的。当然我们见到太多的是:越是极个别人的利益,越是把它说成大多数乃至全体人民的利益;越是不严肃的问题,便越是需要以最严肃的面貌出现;越是少数几个人的危机,越是把它表述为临到每人头上的那种紧急关头。这里的严肃是伪严肃,问题也是伪问题,危机也是伪危机,不是每一个人都会遇到的那一种。

说到底,一种"严肃"话语,除了它表面上所涉及的意义之外,其背后还有一套支撑着这套话语的权力系统,不管它是公开的还是隐蔽的。情况稍有不同的是,使用同一套靠权力系统支撑的话语的人中,有些人真诚地相信所有字面上的东西,正如马克思所说,资产阶级中也有人真诚地相信"本阶级的神话",但连其本人都不相信的也大有人在。在这种情况下,继续鼓吹这种"严肃"神话,就不仅是个自欺欺人的问题,直接地说,就是一个制造权力乃至玩弄权力的问题。事情已经发展至此:对当事者来说,不仅我知道我自己正在干什么,我也知道你知道我正在干什么,但我就这么说了,也就这么做了,我知道你拿我没办法。对真正有权的人来说,那种权力系统或权力背景正是他自己制造的,他在使用和享受着自己地位上的东西,尽管这很危险也要准备付出最昂贵的代价。在这个权力机制

的网络上个人也许更加没有保障。当他们嘴上说一套行动上去做另外一套时，可能陷入的危机是无法估量的。我在海口和陈家琪先生做访谈时，他谈起从报纸上读到的这样的消息：个别被查出的贪官污吏，涉及上千万元甚至上亿元，在判处死刑临死前他说什么？他说如今这个下场是因为没有认真学习党的什么文件，因为忘记了作为一个共产党员的什么职责。他还在那里编造假故事，我们的媒体还在拿这样不严肃而且谁也不相信的东西作宣传（这令我想起某些下水的“领导干部”还在监狱里做“反腐败”的报告，他们比谁都更熟悉权力系统所支撑的话语实际上也是支撑着权力系统的话语）。这样一些人先不去说了。让我们来谈谈一些无权的人（也许他想获得权力，什么权力？）。在最近发生的一些讨论中，有人所使用的修辞法恰恰是他表面上批判的有权势者的陈词滥调，正和那部电影中的女学生和向她的教授学来的一样。首先他也编造了（更准确地说，是继承了）看起来是十分严肃的神话。称之为“严肃”，是它以更具有普遍性、代表更多人的名义出现的：在少数几个“被压抑”的名字背后，站着一个被压抑的“大多数”；在一个“遭到冷落”的“作者”背后，存在一个在人口上更广大的“读者群”；在有人想“与西方接轨”的时刻，他却保留了一个坚持民族文化和民族传统的立场。我愿意承认在我们特定的语境中，所能提出的任何一个命题都不能不是极易遭到误解和易受攻击的，但毕竟我们还是处于同一个过去和现在之中，除去字面上的意义之外，我们还知道自己所说的话和一个什么样的“相关域”联系着，通过什么样的背景而发挥作用，靠什么样的话语系统支持和支撑。最终的严肃性来自权力的话语系统，用王小波的话来说，“最严肃的是老虎凳”。稍微有点经验的人不难看出，在所谓“民间立场”的背后，是一个什么样的“相关域”；作为一种立场，它调动的是什么样的“资源”；它将在什么样的人们中间引起什么样的反应，可能获得什么样的“阶级感情”。在写作的问题上，讲什么“大多数人”和“少数人”之间的区分，并且故意夸大这两者之间的对立，将自己置于更为有利的“大多数人”一边，用哈维尔的话来说，肯定是“选择了在阻力最小的方向上来释放自己的能量”，借助了迄今为止文学领域中权力美学的背景和力量。无法想像，这样一些朋友到底是美学精神上单薄单一但终归相信自己的神话，还是明明知道事情是怎么回事，只是一种策略上的需要，非这么做不可。如果是后者，那就变成了前面所说的“不仅我

知道我自己正在干什么，而且我也知道你知道我正在干什么，但在达到我的目的之前，我将继续这样做下去”，对此，人们当然无话可说，继续保持自己的沉默。不过可能还是可以试着说一句，真的不希望看到更多的人加入到伤害写作、伤害诗歌的行列中来。

（1999 年）

我们自身的限制和批评的限制

我们的文化批评、社会批评迄今受着限制，这是一个不争的事实。但作为批评者，我们是否因为所遭受的外部限制而不需要来自内部、来自自身的限制？是否因为遇到了约束便反对任何约束？对于自己所处的文化、社会潮流始终保持一份清醒，不去随波逐流而宁愿取批评的立场，这当然是可贵的，但这种批评是否包含了对批评者本人的自我批评在内？是否考虑到批评者自身可能存在的、实际上是难以避免的盲点和误区？当批评者利用头脑的法则慷慨陈词时，他本人究竟身在何处呢？他是否真的如同他自己声称的那样，已经和他的批评对象脱离干系、划清界限了？抑或批评者与被批评者之间仍然有着不止一种斩不断的联系？甚而批评者以其自身的所作所为，恰恰做了他所要批评的对象：他丝毫没有意识到他自己！他如此轻易地越过了他本应牢牢遵循的他自身的界限！由此想到，处于一个基本的批评环境还没有形成的现实之内，批评最有可能被导向“伪批评”和对于批评的滥用。

手边就有这样一个例子，也是为人们所熟悉的。王彬彬在《过于聪明的中国作家》一文中，引用了萧乾先生《给青年朋友》这篇文章中的一句话，继而批评道：对萧乾先生来说，“显然原则、道义，在个人面前都是次要的”。接着又说：“如果当时在场的所有人，全都像萧乾那样跑上台去说真话，情形又会怎样呢？”我对此不以为然。我以为王彬彬此时没有遵循他自己的一条大限：年龄和经历的限制。以王彬彬的年纪，那种情况他没有经历过，批判胡风的会议他不可能在场。他怎么能知道，如果他自己置身于那样的场合，他会作出什么样的反应？他是否能够像吕荧那样跑上台去？任何事情都是很具体的，有许多有形和无形的因素在起作用，采取一个行动和不采取一个行动往往取决于很多突发的偶然因素。而没有从那种经历中走过来的人，没有亲自体验过那种压力的人，都不好代替当事者作出决定，包括事后发表这样的评论。依本人一孔之见，即使你自己当时

做到了挺身而出，也没有必要一定去指责仍然处于羞辱中的其他人。论现在的王彬彬，有许多话他还是没有说得出来，在许多场合下他也不能不是支支吾吾的，像我们大多数人所经历的那样，否则，他不可能在许多报刊杂志上继续进行他的各种批判。显然也包括他和王蒙之间的争论。他批判王蒙的话，他能够说出来，而王蒙若是反驳他，谁都看得出来，王蒙有些话不能说出来。他要是以为自己正在说出恰如其分的真理，那么他就陷入了他所要反对的谎言的泥沼之中。他自己在今天不能做到的，让萧乾先生在40年前做到，这未免有点过分了。

我最好讲讲我自己，谈谈我自己要遵循的自身限制。"文化大革命"1966年时我10岁，懵懵懂懂上小学四年级，最初的那些"急风骤雨"的岁月我没有经历过。但我不能说自己与这段非理性反文明的历史是没有关系的。因为"文化大革命"结束的1976年我已经20岁了。在这10年当中，我肯定一再地以某种方式加盟那种"时代的最强音"或"不可阻挡的历史潮流"。1973年批林批孔时我读高中二年级，在一次语文公开课上，老师分析《祝福》中鲁四老爷这个形象时，我脱口而出："现代的孔夫子。"事后外校来听课的老师纷纷夸赞我"放了一颗卫星"。这叫个什么"星"呢？我自己知道得很清楚，无非是把头天晚上的"高词大语"稍加运用罢了。现在我想到自己对这件事要负的责任是：当时我已经17岁了，17岁的中国学生没有读过一页孔子，却毫不羞惭地拿他老人家在课堂上作无聊的比附，一点实事求是的精神也没有！并且我的无知加狂妄，正好可以被小人政客为推行他们的个人目的所利用，这真令人羞愧万分。我19岁在农村插队时还干过一件蠢事：某个天气炎热的下午，生产队长到田头找到我，布置我写"批邓、反击右倾翻案风"的诗歌。我二话没说便答应了。回到屋里，我运用当地一首节奏明快的民谣加以种种变奏，把当时流行的胡言乱语塞进去，一口气写了二十多首，当晚在会场上分发给我的基干民兵同志们，我们队的青年中了头彩。这件事就更不像话了：都什么时候了！当时我的许多行为表明自己已相当"边缘化"，纯粹是为了逃避半天的重活累活我才接受这个任务，我肯定是用肚肠子和脚指头写出那种东西的。

好吧，对"文化大革命"这种事情我承认自己是要负责任的。1988年我在一篇叫做《重读〈罪与罚〉》的文章中，运用陀思妥耶夫斯基的思路清算过自己："……可是，另外一些标明自己是出生于乌托邦的人，或者确实

是为乌托邦的热情所点燃的人,却不能够在这条道理上走得足够地远,也就是说,对他们自己的理想不够彻底。他们同时还受了另外一些思想的影响,诸如强权意识(这是马克思完全不具备的)。在追求理想的某一刻上,他们会出人意料地突然掉过头来去追求现实,追求仅仅属于他们自己的非常实在的自己的权力、权威。'权力只给予敢于俯身去拾取的人。这只需要一个条件,仅仅一个条件:只要胆大妄为。'拉斯科尔尼科夫兴奋了,'谁比所有的人更胆大妄为,谁就比所有的人更正确。'……所谓既惑人,又令人生畏,原因就在这里。在同一个时刻伸出两只手占取了现实和理想两把交椅,并随时随地地准备用现实去亵渎、去侮辱理想,又转而用现实来抽理想的耳光。时而振振有词,时而庸俗不堪。"

那么,对于更早时候的事情呢?比如说1957年、1958年,当时我只有一两岁,我要不要对这片土地上所发生的某些事情负责任呢?看了陆键东所著《陈寅恪的最后20年》,我对于这个问题有了新的认识。这本书的第10章叫做"哭泣的1958年",这令我万分惊讶。不是总说"轰轰烈烈"的、"大干快上"的1958年吗?什么"粉红论"、"双反"、"双改"等等,原来这种事情早就发生了呀。书中说陈寅恪先生的"教学生涯终于在这年永远停了下来",这令我想起我所读书的南京大学,在校时也曾听说有七八位"国宝"级的教授,如罗根泽、胡小石等,都在1957~1958年间相继去世,当时却未细想;现在我恍然大悟:原来我上的就是陈先生、罗先生、胡先生们不教了的那个大学!我的老师们是站在陈先生、罗先生、胡先生被迫离去或含恨离去的那个讲台上教我!

也许他们当中的一部分人正是当时"给老师送礼"("对老师的资产阶级思想作批判、提意见、贴大字报")的学生。天哪,我却始终站在他们这一边,除了他们,实际上我也找不到别的老师!我这里绝无责备老师们的意思,我和他们上演的是同一种悲剧,在学术上我出身于他们是一个无可更改的事实。但不管怎么说,在陈先生、罗先生、胡先生不教了的大学里念书,毕竟是一件令人心酸的事情。否则……否则至少我不会像现在这样,毕业以后写了十几年的家庭作业,至今还没有写完;每天我还在继续为自己知识上、心智上的完备在黑暗中艰难地摸索。我必须对我作为一个后来者身上承受的这份后果负责。我对陈先生、罗先生、胡先生是负有责任的。

那么，再往前的事情呢？比如我出生之前的那些事情？如果历史被剜却了，生活被弄得支离破碎或被迫改变方向，我们就坐在后来那辆呼啸着出轨的列车上，那挡住历史身影的黑暗会不会也挡住了我们？那把生活削弱至最低限度的力量会不会也令我们残缺不全？那些被压抑和被取消的声音，中国历史上那么多屈死的冤魂，是否仍然日夜不宁，穿过岁月的隧道在我们头上呼唤盘旋不已？从而造成我们生活中的许多缺口和我们精神上的焦虑不安？一度降临的黑暗是否会造成永远的黑暗？一个时期推行的不公正是否会产生若干个时期、好几代人的不幸？想到这里，我不禁悲从中来：我尊敬的师长、父辈、历史教员、哲学家、引导民族走向未来的人们，为什么、为什么你们向我们隐瞒了太多的过去、太多的真相？我不会因此而感谢你们。我的孩子也不会。那不会照亮过去的光明如何照彻现在和未来？那不能使往事走近前来的力量如何使我们进一步走向明天？至今我不知道脚下的路在哪儿，这仅仅是因为我不知道我的先人们的道理最终去了何方，他们的尸骨何在？尤其是那些曾经赴汤蹈火的先人和同伴们，他们今日安在？该如何安置他们？如何让他们的亡灵安息？如何给他们新做的坟上放上一束鲜花？我想如果有一天这片土地上再度响彻歌声，那一定伴随着遍地的烛光，第一支曲子肯定是献给死者的灵歌。而如果他们继续被封死，我也将像一只被淋湿的蝴蝶那样被钉在这面阴冷的墙上。是的，就这些，尊贵的大人先生们，我希望你们能听见。我站在这里，感到自己欠缺太多。我想对历史负责，也想对你们这些人全部的所作所为承担责任。我不会再将自己的光荣建立在别人(上一代人或任何一代人)的耻辱和痛苦之上，这种诱惑不存在了。

这就是我意识到的我自己应该遵循的限制，它也许成为我们这一代人的限制的一部分。所有这些表面上由历史造成的我们在生活、人格、知识方面的种种缺陷来自一个更为深层的东西：人性中的盲目和黑暗。小小年纪的我们就知道去迎合和奉承某些东西，正是因为人性中存在的那些种子：对权力的崇拜和追逐，想出人头地，想支配和控制别人，对于他人的排斥，贬低别人以取得成就，想邀头功、领头赏，在历史的某个事件上书写自己的姓名等等。我不是说在任何情况下所有这些东西都只能是坏的和消极的，但如果对它们缺乏意识，不加以自觉的限制，情况就是这样。这和某个人从事什么职业没有关系，哪怕他是“批判的知识分子”。想想

看，事到如今，我们还有什么力量使我们不去做某些事？当我们感到愤怒和受侵犯时，我们何以克制和收敛？我们也变得非常任性呢。一件事物带着它固有的先天不足出现了，要找出它的缺陷是再容易不过的，我们的眼睛从小被训练用来“批判”；但或许在它的幼稚背后，包含着某种新的可能性，哪怕萌芽，我们却不管三七二十一，开口骂人，或上去一通乱搂，至少搅它个天昏地暗，是非不分，把也许是好的东西弄得脏兮兮的，也许是有意义的东西弄得令人疑疑惑惑。我们还能信任什么？我们还剩下了什么？还有哪些可能的共同话题、共同努力和共同行动？再由少数精英人物去创造历史吗？恐怕不可能了。需要的是我们集体的努力和使这种努力不再付诸东流。我们的手上应该是沉甸甸的果实而不是仅仅沾满了空气。如果再让我去从事批评，我将对我的批评对象说：和你一样，我并没有第二个出身、第二种起源，我们的双脚是同时插在同一个历史、同一片土地之中的。我并没有离开你太远。也许你的疾病正是我的疾病，你的疼痛也是我的疼痛，那使你陷入不幸的也正是我难以跨越的障碍。除非我们一道超越它，一道克服它，否则，任何人单方面都不可能获救。我愿以此微薄的心愿和我同代人共勉。

关于这篇我自己也不太习惯的文章，我还想补充的是：我毕竟是从批判的传统中走过来的，我知道什么叫做托尔斯泰式、贵族式的忏悔及如何批判它，我也知道什么叫做“知识分子的思想改造”及其悲剧结果；如果有人想用诸如此类的模式套我，或指责说我想取消批评，那我就要借用卡夫卡的立场和语调回敬他：“我不是你们想像的那个我。”

（1997 年）

良心拒绝和公民不服从

2000年元月的某天，我在邮局退掉了不久前刚刚订阅的全年的《南方周末》，原因是对更早些时候发生的该报人事变动感到不满。我想，这是孤身一人的我所能采取的惟一途径了，它用来表达我对某件事情的态度。记得那是一个寒冷的日子，在这之前我已经在该邮局的后院提取了两大包邮寄的印刷品，后来才想起这件事，于是把适才捆到自行车后座的两大包书卸了下来，把它们搬到邮寄和订阅的大厅。办完退订的手续之后，再把那两大包书搬出来重新绑到自行车上，足足出了一身大汗。

这属于"良心拒绝"的行为。我凭借自身良心的尺度衡量某件事情，觉得个人应当对这件事情表达自己的不同看法，哪怕这种表达是多么地微不足道。

但这种做法不是没有问题：我是根据我本人良心的忍受程度来采取行动的。但即使是良心这种东西，不同的人之间差别也很大：对于某个人已经是不能忍受的事情，对另外一个人很可能无动于衷。所以，我这样的行为没有可效仿性，你这样做了，别人未必按你所做的去做。因此，这样做实际上于事无补。结果是，尽管我在"前门"退掉了这份报纸，它从"后门"再度溜了进来——每周四我在附近的报刊亭又把这份报纸买了回来，因为我相信法国人的一句俗语：听废话也比什么不听要强。事情走到这一步，我的反抗归于完全失效。我的良心敌不过我想要看这份报纸的好奇心。

"公民不服从"(civil disobedience，又译"公民反抗")从起点、诉求和方式上和"良心拒绝"有着不可混淆的区别。汉娜·阿伦特指出，"良心"所遵循的是主观原则，是个人内心甚至个人利益的满足，因而"不能被普遍化"。根据自己的"良心"行事的可称之为"好人"，但他们的出现带有很大的偶然性，"好人只在危难关头才会显身，仿佛从虚空中冒将出来"，而好公民"必须是显而易见的，可以被仿效"。之所以能够被仿效而成为他人

的行为，那是因为许多人的"良知达成了共识"，于是他们在一个亮起来的公共舞台上得以展示，让更多的人听得见这样的声音，"共识"和"公开性"才是公民行为及其不服从的基础。罗尔斯将此进一步概括为："在证明公民不服从时，人们不会诉诸个人的道德原则与宗教学说……公民不服从不能仅仅根植于集团或私利之上。毋宁说，人们所要诉求的是作为政治秩序基础的共有正义。"换句话说，是依据一个社会已经达成和分享的正义概念，比如平等、自由的原则、机会均等的原则等等。如果这样的原则受到了侵犯和践踏，公民们有权起来为捍卫社会秩序所由构成的基础而采取行动。在这个意义上，公民不服从是"诉诸社会正义感的政治行为"。

构成"公民不服从"的另外一个条件是：它针对国家现有的某些法律法规。梭罗反对蓄奴及墨西哥战争而抗税虽然也是出于个人良知，但他这么做是针对公民必须纳税这个一望即知的基本法律。集中在这一点上造成了有关公民不服从的全部最激烈和深刻的争议。"公民不服从"表现出来的是对于既定法律的公开对抗，比如1930年由甘地领导的反对英国殖民当局规定的食盐只能由英国人专卖的法律，60年代美国青年因抗议越战而拒绝服兵役、黑人因反对种族歧视而对抗将他们隔离的种种规定。而所有这些行为的当事者都是明明知道自己在做什么。于是争议的核心在于："明知故犯。"在道德上是可以得到辩护的，但从法律上却不能得到辩护，破坏由大多数人制定、认可的法律不能被视为"正当"。罗纳德·德沃尔金在文章中列举了曾是美国司法部长、哈佛大学法学院院长 Erwin Griswold 的观点："就法律的本质而言，它平等地适用于所有的人，也平等地约束所有的人，而与个人动机无关。"同样，在该书的序言中由何怀宏先生介绍的前美国高等法院法官 Abe Fortas 也认为，"不仅政府生活在法律之下，我们每个人都必须生存在法律之下，正像我们的生活方式有赖于政府受宪法之下的法律支配一样，它也有赖于我们个人对法律的服从。"此人担心有意违反法律的行为会导致违法行为的无限制蔓延——不只是出于社会正义感的"公民不服从"，而是会引发其他的违法乃至暴力的行为。应该说，这种担心不是没有理由的。但德沃尔金对此也提出了针锋相对的批评：如果从中得出结论说，但凡社会容忍某些（当然不是全部）不服从行为，"它便要崩溃，根本就没有这样的证据"。

既作为公民却又公开违犯他生活于其中、不免受其保护的法律，解决

这样的难题取决于另外一些必要条件。首先便是公民对现有法律所承担的义务,承认既定法律所具有的约束力量。为此,苏格拉底的选择被一再援引。如大家所熟悉的,公元前4世纪由雅典500余人组成的大陪审团不公正地判处了这位希腊圣贤的死刑,罪名是“不信神”和“蛊惑青年”。在临死前,苏格拉底有过一次逃生的机会,他的追随者克力托曾来到狱中劝他逃跑远走他乡,被苏格拉底坚决拒绝了。他的理由是:即使存在对于他的不公正判决,但如果不伏法不赴死,显然是对于现有法律和国家的“败坏”。他不能因为个人所遭受的不公正待遇而向整个国家的法律挑战,让它们因他而蒙受损失。在解释为什么仍然要维护这样的国家和法律、为其承担义务时,苏格拉底娓娓道来:首先,他的父亲正是通过这个城邦的法律娶了他的母亲从而生下了他,他本人的生命也是由这个城邦赋予的;同样,这个城邦有着关于养育和教育的法律,遵守这些法规的父亲根据它们才使得苏格拉底如此长大成人,也在其中结婚、生子,有着自己的生活,这些说明苏格拉底与城邦之间始终订有契约,是其中的一分子。况且城邦还存在着这样的法律——谁对这个国家不满,他可以带着自己的财产远远离去,而此前苏格拉底没有离开,说明他对自己生活的城邦是满意的,眼下怎么就可以因为某项不利于自己的判决一走了之,从而损害城邦和法律本身?显然,苏格拉底宁愿赴死,是他一贯尊重和践行这个城邦法律的必然延伸,说明了苏格拉底的行为始终处于忠诚于法律的约束之内。这样一个人非死不可,反倒显得这个国家和法律实实在在地遭到了另外其他人的误解和诋毁。苏格拉底的行为也被当做甘愿为自己的行为承担责任、甘愿受罚的例证。

在确认了公民不服从的行为是出于真诚、深切的信念之后,罗尔斯将公民不服从与“好斗”的行为加以区分。好斗者也相信自己的行为出于自己的良知,但并不诉诸多数人的正义感,他不相信存在那样的东西;他也并不处于忠诚于法律的约束之内,不打算为自己的行为承担任何法律后果。与苏格拉底和梭罗那样的甘愿受罚者相反,好斗者企图规避一切惩罚。在这个意义上,罗尔斯将公民不服从进一步定义为“忠诚法律之边缘的异议形式”。他同时指出,公民不服从仅仅适用于具有民主政治形式的社会,人们意欲通过这样的行动,向多数人的正义感提出诉求,从而参与社会改革使之接近正义。在另外的情况下,比如一个社会并不具有广泛、

深入人心的基本共识(重叠共识),在追求社会正义方面,很多的人不愿意自己付出代价而倾向于搭乘“顺便车”(free - riders)——有“正义”或“自由”于我也获益,但要我去争取却不可能——那么便不存在公民不服从行动的条件。

与此相关的另外一个问题是有关“非暴力”,即避免使用暴力,尤其是针对个人的暴力。它所强调的采取公民不服从行动,是在其他手段尝试过后均告无效的情况下最后的途径;在提出某些警告、劝谏、要求的同时,其自身却决不构成威胁,仍然是在忠诚于法律的限度之内。实际上,是印度民族独立事业的伟大领袖甘地所领导的群众性公民不服从运动,将这个思想广泛、深入地传播开来。甘地深知自己的行为触犯了英国当局的法律,但那是“恶”的法;只是对抗“恶的法”,却不要采取恶的措施。“一个不公正的法本身是一种恶,因别人违犯它而实施逮捕就更是一种恶。现在非暴力的法则说暴力不应当用暴力去抵抗,而应当用非暴力去抵抗。”在甘地看来,非暴力远非获取成功的一种手段,它本身即是目的:“在非暴力反抗中,手段和目的是同样正义和纯洁的。”除了针对统治者,非暴力也针对反抗者本身:“非暴力是一个教育公众的过程,它渗透到社会的所有方面,最终使自己不可战胜。”20 世纪 60 年代美国反种族隔离政策的群众领袖马丁·路德·金深受甘地思想行为的影响。

总之,作为第一本介绍西方公民不服从传统的书,该书为我们提供了大量珍贵的资源。稍感不足的是,对于公民不服从持反对意见一派的立场,如前面提到的那些法官们的意见,在书中较少收入。最后想说的是,所有收入这本书的作者都没有涉及这样一种情形:假如向国家及其法律公开发出挑战和挑衅的是那些有权有势者,那些直接掌管着国家政府和法律部门的某些人们却蓄意践踏国家的宪法,在这种情况下,具有深切社会正义感的公民们所面临的,恐怕就是如何维护和落实这个国家严正的宪法,那将是浩浩荡荡的“公民护法”而不是“公民违法”了。

(《西方公民不服从的传统》 何怀宏编,吉林人民出版社)

(2001 年)

录影力量——社会运动纪录片

香港民间摄影团体“录影力量”成立于1989年。最初的动因是“有一群人希望在主流媒体之外做一些事”;相对于“大众传媒”,将自己定位于“小众传媒”。其领军人物郑智雄自80年代中期便和不同的社会团体合作,拍过一些工运、社会运动,也拍过底层人们的环境、工作等。他说自己的父亲从小把他送到“做广播操的学校”,这就等于点出了他“源远流长”的“左派”背景。1989年初他在《电影双周刊》上看到一则蔡甘铨的广告,大意是香港社会在1997年回归之前有急剧的转变,欲寻找志同道合者记录这个转变。由个人拍东西在当时香港也是比较新鲜的概念,众人一起做事可以分享资源。第一次开会人很多,场面很热闹,参加者有大学生、报刊杂志编辑及从事电视录像制作人员,正赶上当时特殊的社会氛围,大家兴致很高,拍了一些东西。但到了七八月份之后,发现不知道怎么去用所拍的东西,热情逐渐淡了下来。当然也做成了几部作品,郑智雄的《少数人的民主》就是一个,内容是关于反省从事民主活动的人们内部的权力关系。当时还租了一个地方用作后期制作,但用的人实际上很少,所以并没有起到联络成员的作用。由此也可看出这是一个非常松散的民间组织,是一群情投意合的朋友之间的互动而已。

运动之后,日常生活的背景再度浮现,人们继续忙他们的生计,各奔东西,最后只剩下四五个人;一年之后,只剩下三个人。郑智雄的工作又回到了从前,帮一些社会运动组织拍摄他们的活动。1992年,有一个欧洲人出钱在香港办杂志,是关于香港工人组织的杂志,他出的钱比较多,郑智雄和他的朋友于是就有可能拥有一个地方做剪接,也在人家杂志社开party,一晚上弄得满地烟头招致抱怨。1991～1995年是他们产量最多的时期,两个人一年要忙十来个完整的作品,从这些题目大致就知道他们所拍东西的内容:《笼民系列》(1992)、《一个工会的诞生》(1992)、《她们的天空》(1993)、《玩具安全约章》(1994)、《我是工人》(1995)、《学校与人权》

(1994)、《九五全面直选》(1995),与之合作的有关民间团体、社运组织有:香港工会教育中心、新妇女协进会、基督教工业委员会、"九五直选阵线"等。但后来郑智雄对这批作品不满意,认为看它们的开头就知道结尾了。

1995年对录影力量来说是重要的一年。这年6月制作完成的《大祸临头》(56分钟),极大地释放了录影力量的能量。在拍摄过程中所形塑的一系列理念(不仅是最初的"小众传媒"),该片在拍摄过程中所产生的影响,以及完成之后所获的奖项,给这个松散的民间摄影组织带来了从内部到外部的种种改变。

香港政府于1994年开展一个名为"滚石行动"的清拆天台屋行动,宣布这些建在楼顶上的民屋是"非法"的。但事实上,它们的存在不是一天两天的事了。少则几年、多则几十年,天台屋有独立的水表电表,其中部分在田土厅登记进入自由买卖,房委会甚至拒绝天台屋居民申请公屋、认为屋主拥有业权,这些事实表明,对天台屋的存在,政府始终是默认的。然而一声令下要求拆迁,并以1982年6月1日为限,不提供在此日期之后入住的居民妥善安置。天茫茫,地茫茫,这些原来的住户将去往何方?他们百分之一百是穷人,从事低粗劳动,收入微薄;对他们来说,重新置一套物业,绝不是一天两天的事情。"大祸临头"是位于旺角的金轮大厦天台屋一位面临拆迁的居民为自己写的新年对联的横批,另外两句是:"家居即将被捣毁"、"难道清贫成罪过",其中心酸、心痛之情溢于言表。1995年1月1日,该区居民在社工黎婉薇的组织下,举行记者招待会,表达自己的看法。香港无线电视台、亚洲电视台的记者带着摄像机前来采访,当晚做出了他们的报道。和所有诸如此类的事情一样,按"规定"要拆除的房屋在全市其他市民面前被描绘成:昏暗、混乱、无序,住在这些屋子中的人们身处危险之中又给他人带来危险。但是这样的报道却激起了多年居住于此的人们的愤慨:"偏袒政府"、"诬蔑"他们,还对他们的谈话做了断章取义的利用。当然没有一家电视台愿意再来听听居民们对他们报道的看法,更没有人愿意修正这样的错误。对大多数人来说,他们对这些"危房"和居住在这里居民的认识就到此为止,并不想再前进一步。无怪乎我在香港与一位大陆出去的学者谈及此事时,他突然斩钉截铁地说:"香港是个法制社会。"言下之意,这还有什么好说的?

这就是发生在当今世界上严重的不平等之一:资讯手段的不平等。

天台屋的居民在掌握媒体、传播资讯方面，和他们在掌握社会的物质财富及权力方面一样，处于彻底弱势状态。在社会主流媒体的主流表述面前，他们不是被删减，就是被扭曲。在很大程度上，录影力量深知自己的界限，它并不把自己打扮成居民声音的代表，而认为自己是从另外一种角度去阐述事情，提供了对于事情的另类表述。居民们被扼杀掉的声音还有许多："我不明白如何定出 1982 年 6 月 1 日前入住者才获安置?""我们用血汗钱买……""我们天台屋居民住了这么多年，相安无事，对社会也有一定贡献。直接纳税也好，间接纳税也好，在住房的问题上也帮了政府一把。""大部分居民都是低收入的，从事小贩、地盘(建筑)，如果被迁往远处，那小孩子上学怎么办? 要转学也不容易。""有些在酒店工作(凌晨)三时要返工，因时间上交通不配合要坐计程车，那昂贵的交通费也是挺不住的，也不能辞职不干。""你说危险，给我们证据啊。"《大祸临头》记录了这些，包括记录下了这些人的面孔，他们说话的神情、语气。原来这些想像中危险的居民一点也不可怕，他们面容真挚、说话诚恳，看上去平静、谦和。任何人只要见到这样的面容，尤其是将他们与漂亮、典雅的电视台主持人相比较(他们以那种标准的、循循善诱的方式说得流利极了)，便不难发现后者不仅虚伪，而且竭尽全力地将事情简单化，把它们弄得光滑，易于被人们吸收。实际上，所谓的记录、报道都不是单纯的、纯客观的，都是一种阐述。

录影力量无须表明自己是多么地中立。随着事态的进一步发展，它成了事件直接的参与者。在居民们呼吁专家实地勘查掌出危险数据的要求迟迟得不到回复的情况下，他们寻求与制定安置政策的官员对话。却不料该官员避而不见，并引发了居民和保安之间的冲突，警察也介入进来，事件中五名居民受伤，一名警察鼻子出血，抓走了两名居民和那位女性社工。郑智雄把这些当场拍摄下来，将未完成的录影带拿到居住在天台屋的和不是居住在天台屋的人们中间放映，造成了冲击性的效果，更多的人们加入到对这场抗争的声援中来。一位声援者坦言："之前自己对这件事也不太关注。但在 3 月 17 日有保安打人、警察镇压居民和社工之后，看过当日有人所拍下的录影带之后，觉得无理和愤怒。"当居民们把这卷录像带带到香港中文大学，立即在同学们中间造成反响，中大许多同学立即义无反顾地站在居民们这一边，及至居民们被"清除出"天台屋以及后

来"睡街"的两个多月之内,有的同学几乎天天和居民们泡在一起,和他们一起分析形势,在他们那里吃饭和睡觉。在这之前同样因反对不合理的拆迁计划起而抗争的荃湾市民也前来声援,希望这里的居民和他们一样得到合理的安置。声势越来越大,人们继续上街游行,要求撤销对于被抓人员的指控,要求"先安置,后清拆"。这中间还发生了前来组织居民的社工黎婉薇所服务的那个社协,先是强行让黎小姐放假,以此逼她离开抗争的居民,继而作为一个社会机构公开宣布退出该事件——此举无疑是在全社会面前替居民们抹黑。而媒体方面新一轮的"诋毁"又开始了。有报纸说居民们的抗争有"多个团体介人,挑起群情冲击警察"。最后的期限终于到了,镜头为"1994 年 4 月 24 日早上 6 时",一个阳光明媚的早晨,对居民们来说,却是黑暗的降临——"5 个小时后屋宇署向金轮天台居民发出封闭令"、"14 日后 在 200 多名机动部队镇压下居民被迫撤离家园"、"其间只有两户成功争取公屋,其余九户居民一直露宿在街头"、"6 月 30 日 居民已睡街 54 天"。该片获当年香港独立制作大奖。郑智雄总结这部片子是"对于大众传媒的批判。我和录影力量的朋友都明白,重点不在'这是真的',而是究竟用什么论述角度"。他后来把这种角度进一步表述为"在主流论述周围制造噪音"。

郑智雄在电视台上班,以一种他能够接受的比较松散的方式工作,做录影力量是在业余时间。录影力量作为一个民间组织,有兴趣的人随时可以加人进来,当然也可以随时离开,相当于一个俱乐部。由"金轮事件"引发的诸多朋友的加入,由这些年轻朋友带来的理念,却促成了录影力量下一阶段的发展。

一批来自香港中文大学的"学生娃娃"在参与居民抗争之后,对出现在抗争人群之间的权力关系以及自己的行为及身份进行了严肃反省,并汇集成册《金轮抗争——从天台到八楼》。"八楼"是香港学生组织"学联社会运动资源中心"所在地,恰恰就在要被拆除天台屋的"金轮大厦"的八楼。不久前从"中大"毕业已经在"八楼"工作的阮勋是最早加人到居民抗争中去的人之一,摆在他面前的是——领导抗争的社会运动组织如何不成为压抑被领导之外的其他居民声音的一种工具?当组织者及知识分子声称要有"居民们自己的声音"时,这个声音很可能成为他们要求的"一个必要对应",除了这个对应之外的其他声音便不被听见。比如一个金轮故

事就只能是“一个争取安置的故事”,其他“任何声称是金轮故事的版本都自动会失去他们的合法性和合理性”(《社会运动作为一种生活方式》)。实际上,某种权力关系无所不在:相对房屋署来说,社工组织是弱势的一方;相对于社工组织来说,居民们是弱势的一方;相对于男街坊,女街坊是弱势的一方;相对于多数街坊,经常被众人排斥的叫刘培的街坊是弱势的一方。而为了“需要效率”、“有更重要的目标要达致”,这些来自不同成分的弱势声音往往被掩盖了,阮勋因此质问:“为什么在这些团体‘内部’却最不容许不同声音的存在?”(《居民的声音在哪里》)与此相匹配,郑智雄反省自己是否正好站到抗争中的强势者/组织者立场上,“在处理‘组织’和‘领导’之间的关系时,我是否为这种‘自上而下’‘我来搭救你’粉饰,选择性地让某部分既和平又合理又(最重要的)接受领导的居民的声音发生,而促成又一部众志成城、合理抗争、自强不息的社运纪录片呢?”(《再上天台》)维怡、翔则检讨了自己学生身份可能带来的迷误。尽管意识到了“我是学生”、“我是来帮助居民的”是一种不自然的关系,但是为“颠覆”这种身份而作的努力也不一定恰当:“有时会做得很刻意/做作/低能:如故意多说一些坏的记录(小学时开始赌钱、中学时开始吸烟等等),希望减轻我害怕自己的身份可能赋予了的正义、纯洁、高大的形象”(翔《两个不同世界的人》)。面对同样的问题,维怡渐渐发现“作践地劳役自己或贬低自己以期形象上似比街坊更‘低’的做法是无意思的。如果我们觉得大家是平等的,又何必要大大贬低自己,企图让对方感到‘舒服’?况且对方也未必会因此感到舒服,反之,这种做法只是令自己舒服而已”。同时想要摆脱自己的身份,忽视“自己不是街坊”这个事实反倒会给人一种错觉,好像自己非常了解街坊的情况,于是“越来越有资格‘讲吔’”。随着事件的进展,维怡越来越怀疑:“我这个‘支援者’,到底在干些什么?到底是帮了谁?是谁与谁去面对了什么?”“……如果说香港政府以恶之名向街坊施行压迫,那我这类以爱之名施行的压迫难道不是帮凶?难道可以脱罪吗?”(《因爱之名》)当时还是大一女生的维怡由此而步入“录影力量”,成为该民间团体目前的主要骨干。谭万基同学则回忆了这样一件事情:在一次冒雨游行时,他们不仅遇到了警察,还遇到了手持摄像机、对着人群拍摄的警方摄影人员。谁都知道,警方的拍摄是为了记录在案,碰到这样的情况,多少有点令人发怵。但谭万基和他的伙伴们没有退缩。他事后

分析道:“阿尔杜塞曾以一个有关警察的例子说明召唤的意思:警察对迎面而来的市民说:‘喂!’市民便自动停下,甚至立刻掏出身份证来。若果我们直行直过,警察—市民的关系将无法成立,‘警察’这身份在我们没有被以‘市民’所召唤的情景内将失去意义……不随便接受召唤,在天星码头内跨越警察心目中的示威者身份,否定拍摄—被拍摄的关系。否则,我们只会成为稳固国家机器的共谋。”关于参与金轮抗议过程的反省和自我批评,被记录在一部《怎能没有您?》作品中,而它的第一版是《我来帮助你》。

“权力无所不在,抵抗也无所不在。”对自身所处权力位置不依不饶的追击,使得录影力量进一步走向民间,走向草根,走向底层人民。某些做法对我们来说是完全陌生的,尤其是对于从电影学院训练出来、养成那样一种观影习惯的人们来说。“我常觉得录影力量对于影像的看法与别人不同,是比较 raw(粗糙的),也不会考虑去参加外国的影展等。因为我们的作品很 local(本地化),而且目标观众亦不会在那些影展中找到。”(郑智雄)或者说,正是在某种 raw 状态中,更多尚未磨平的、隐藏的东西才透露出来。在这一点上,录影力量警惕某些专业化的手法,那种光滑的、令人安适的图像仅仅是替生活寻找一个圆满的说法,而不是发掘生活中未经揭示的声音。循着这样的思路,尽量把摄影机交到民众手里,成了他们日常工作的一部分。具体来说,就是在民间开办工作坊(workshop)。“工作坊”的含义和“培训班”接近,但其目的不是训练和输送专业人员,而是鼓励更多的人们拿起摄影机,用他们的眼睛拍自己身边的世界。笔者于2002 年 7 月的一天,在湾仔一座年代久远的老屋子里,眼见了一次工作坊的会议。参与者是地地道道的街坊,家庭妇女、退休人员都有,有中学生也有六七十岁的年长者,他们有的是第一次来(如中学生),有的已经来了两三年并拍出了自己的东西。那天开会,是为了讨论他们共同参与的一部作品的题目。只可惜完全听不懂他们各自是怎么发表个人看法的,但看出人们的神情是那样认真、专注。湾仔也面临和金轮大厦类似的拆迁问题,但此番录影力量的到来,并不仅仅关注他们作为“拆迁居民”的身份,而是和他们一道体验和勘探他们的实际生活,他们的环境、思想感情及生活智慧。维怡认为自己的工作是“寻找民间有力量的、美丽的东西”。她对我讲了一个与她合作的拍摄者的故事。此人是一个做西装的老裁缝,当他的拍摄兴趣被激发出来之后,他为自己的生平写了一个剧本。

"你怎么对待他设计好的东西呢?"我问。维怡答:"不错啊,(我)要看看他到底想做什么。有时候会和他讨论,可不可以换个方式?""你的加入是不是把他的剧本改掉一些?"我又问。维怡答:"(也)又多了一些的。生活中有一些偶然的东西比较精彩。有一次他带我去走,看看以前这儿是什么样的。看见一个裁缝,是做女装的,对他们来讲是不同的行业。于是加了一段他们的谈话,(这)变成一个重要的部分。"这样所完成的作品,是这位裁缝和维怡共同合作的结果。听录影力量的朋友介绍,他们在湾仔这个"点"放了一部剪辑设备,如果"居民们觉得不太麻烦,就由他们自己来剪;如果他们觉得太麻烦了,就我们和他们一起来做"。我后来看到的在这个工作坊所完成的作品有《数字湾仔》、《我的家在湾仔重建区》、《余樵和他的邻居们》、《湾仔游踪》、《珊珊间屋》(珊珊的家),它们展示了湾仔作为一片人们生活多年的热土,它的一条一条街道、在这些街道上竖立的公路交通指示牌、人们居住的室内室外的环境等,画面无不透露着这些居住多年的人们对自己的故土深深的热爱和眷恋,就像是一部"手写"的或者"手工刺绣"的民间历史,技法虽不高超,但其中散发的那种质朴、原生的气息,是无法比拟和无可取代的。居民们与他们的环境关系如此亲密,关于拆迁问题的答案也尽在其中了。

这样的工作坊,录影力量每年开办不超过四次,地点、人员身份常有变化,有时在中学、大学,包括一些民间组织。和新面孔建立联系的方法最简便的是放映录影力量制作的录像带,让人们了解他们不同的影像取向,按郑智雄的说法,所放映的东西很多是半成品,但正是这种看似不成熟的东西正可以触动人们对自己周围环境的思考,发现他们那儿原来也有类似的问题,也可以用类似的方式来加以关注。因此每个人在摄像机面前都是主体,都有可能随时拿起摄像机来拍摄周围的人和事,录影力量随时提供所需要的帮助。这可以说是一种"滚雪球"的做法,以此激发更多的人们的兴趣,发动更多的人们来参加,是一种影像的"基层民主"行动。而说到底,一般人们参与"民主"的兴趣总是有限的,一个新的工作坊开始是可能有二三十个人,但到了最后,很可能只剩下三五个人,几年前开办的工作坊到最后保持联系的可能只有一两个人。但录影力量的同仁们并不因此而气馁,他们认为这是很正常的。这本来就是出于自愿的原则,再好的东西也不好强加于别人。参与人数的多少并不是衡量他们工

作意义的惟一尺度。2002 年那个阴雨连绵的秋天，录影力量一行人来北京和内地的独立制作纪录片的同仁和爱好纪录片的朋友们交流，他们被反复问及的一个问题是放映渠道、放映范围，及至后来这些拿机器的年轻人感到非常困惑：为什么放映一定要有很多观众？对于他们来说，哪怕是在家里有四五个、七八个观众就行了，其中包括被拍摄对象和一两个朋友。当然，录影力量之所以能够坚持到今天，是和香港艺术发展局每年的资助分不开的。

（2002 年）

走向社会团结

一场突如其来的严重灾害，把全社会推到同一个起点上。SARS 危害个人，也危害政府；危害富人，也危害穷人；危害老幼病弱，也危害青壮少年。在肆虐的病害面前，每个人的生命都是脆弱的，易受攻击的；它给个人带来的巨大压力，远远不只是停留在私人生活的隐蔽处，而是同时转化为一种社会的和公共的压力，转化为对政府、医疗机构、卫生信息系统的高度压力，把全社会带进一个共患难、共甘苦的处境。

天有不测风云，人有旦夕祸福。大敌当前，即使是怨天尤人也已经太晚了；剩下来的是，我们如何去做？如何把灾难当做社会动员的信号，把抗击灾难当做整个社会各界互相团结、信任、合作、支持的一次契机？

对于政府来说，这是一次切切实实为民众服务、改变自身形象和重建社会公信力的努力。在这样一个人人性命攸关的非常时刻，政府的一举一动如明镜般高高挂在天上，受到人们的密切关注。不幸染上疾病的人们需要治疗，他们能否得到所需要的医护条件，能否康复，疾病如何能够不再（或减少）扩散，如何保证大多数人不再受到感染的威胁，虽然取决于多种因素，但是人们还是会把最终得到的结果和政府方面是否尽到责任联系起来，包括及时向民众通报疫情，这是政府是否有所承担、是否向民众有所交代的一个指标。显然，国务院新闻办公室 4 月 20 日下午在北京举行的新闻发布会，向这个方向迈出了一步。此举令人尊敬，它在消除恐惧、取消不信任方面，起到了一定的作用。

同样——如果说民众的压力需要由政府来吸纳和承担，反过来，政府面临的巨大压力也需要由民众共同分担。在我们最需要政府支持的时候，我们也要同样地支持政府，信任政府。这是没有办法的，既然你需要政府，你就不能不信任它，除非你不需要。你不可能先是判断一个对象是不受信任的，转而再去要求它做什么，这是自相矛盾的。与此同时，但凡当我们对政府提出要求的时候，我们也要对我们自己作为公民提出要求：

我们自己能够做什么？起码，我们可以尽最大努力使自己和亲人们不受感染，保持家庭和公共场所的卫生，既高度严防，又不人为地制造和参与恐慌。如果我们处于一种理性的态度和良性的情绪之中，很可能我们个人的抵抗力会有所增强，更具有安全保障。

需要自我调整不只是政府和个人，几乎是整个社会。对于医院、医护人员来说，这也是树立他们在全社会中的良好形象和提高信任度的一个机会。应该说，绝大多数中国老百姓对于医院的要求既不刁刻，也不娇气，他们中很少有被医院惯出毛病来的人。对这样的老百姓，只要医护人员负责对待，大家即使嘴上不说，心里也有一本清清楚楚的账。正和目前政府和个人之间需要互相理解和支持一样，社会和医院、医护人员和病人之间也需要最大限度的信任和依靠。那些仍然工作在抗击非典第一线的医护人员，是和平时期我们心目中的英雄。我们将和时间一道见证这些忘我工作的白衣天使，对于我们民族的今天和未来所做出的无私奉献。

我们呼吁新闻工作者，在这场众志成城的战斗中，无愧于你们的使命和职责。是到了你们建功立业的时候了。所有这些良性关系的建立——在政府和个人、医护人员和病人、医疗卫生机构和社会之间，以及良性渠道的疏通，你们都负有重大责任。一场全民团结的艰苦抗击，不应该庸俗化为一场“好人好事”汇报会，那样语调就太轻松、太喜剧了，与当前严峻的形势太不协调了。能否重新赢得民众和读者的信任，对你们也是同样的机会。

现在，全社会所有人面对着共同的困难和机遇就要看人们是否能够抓住时机，重整山河。只要人们没有失去信心和信任，这次天降的灾难，很有可能成为走向社会团结、社会和解的一个转折。无可挽回的经济上的损失，将会由政治和社会方面的“进项”来弥补。

（2003 年）

汉娜·阿伦特:亚里士多德绝望的女儿

汉娜·阿伦特遇上海德格尔那年才 18 岁,和波伏娃遇上萨特的年纪相仿。然而比波伏娃苦涩得不可比拟的是,海德格尔此时已经 35 岁,已是两个孩子的父亲,他的妻子艾尔弗蕾德精明强干,他的家庭是一个牢不可破的家庭。从 1925 年到 1929 年,这对师生以偷尝禁果的方式将彼此的恋情维持了 4 年,全靠着海德格尔的老练周到才没有被人发现。秘密的信号始终(也只能)由海德格尔发出,打开的窗户或亮着的灯,都是一次欣然的赴约。令如此一位富有强烈独立倾向的年轻女子对自己言听计从,使得这位正处于上升时期的年轻哲学家平添了几分人生得意。但诸如此类的事情最后总要画上一个句号,海德格尔终于决定让阿伦特离去。1925 年她先是前往弗莱堡大学埃德蒙·胡塞尔的门下学习一个学期,然后在海德格尔的建议下于雅斯贝尔斯那里完成了博士论文《论奥古斯丁的爱的观念》。从一开始就没有任何承诺,离开时也没有任何怨言。不能想像他们之间爆发过多么激烈的争吵,像如今的人们通常做的那样。对于一个 20 岁出头的年轻姑娘来说,这样的附加条件是相当苛刻的:没有海德格尔的允许她不得给他写信。

要有多大的力量她才能在内心深处摆脱这位远不可及的恋人的牢固盘踞?要有多么顽强的生命力才使得她不感到自己是蒙受损失的、仍然可以是完整的和结实的?要有多么宽广的胸怀才使得她不会对世界和他人产生怨恨和从此将自己封闭起来?和所有年轻的女孩一样,阿伦特最初的办法是试图爱上别人,在经历了和雅斯贝尔斯的另一位弟子(本诺·冯·维塞)的短暂恋情之后,她嫁给了君特·斯特恩。但这只是一对表面上门当户对的婚姻,她和这位在胡塞尔手上拿到博士学位的夫君之间没有“深刻的爱”。但正是从这时候起做的另外一件事情帮了她的忙。1929 年起,她开始写作那本《拉赫尔·瓦伦哈根:一个犹太妇女的生活》(*Hahel Varnhagen: The life of a Jewess*),最后两章是 1933 年逃往巴黎期间写成的。

该书直到1958年才出版,英文版于1974年即阿伦特逝世前一年才问世。

写这本书是阿伦特清理和确立自己的思想、处境的一个重要步骤。她的传主拉赫尔·瓦伦哈根(1771~1833)是一位犹太珠宝商人的女儿,但她本人却没有钱,而对犹太人来说,缺少财富将意味着永远被拒绝于社会的大门之外;在阿伦特的笔下,她也不具有出众的容貌。即那个年代女人可能拥有的两件武器她都不具备。所幸的是她正好赶上一个热烈的、启蒙的年代。在歌德等人倡导下的新的时代风气面前,人们推崇理性而非成见,推崇个人才华、自我意识、对待自然及人的生气勃勃的感受,而这些对于一位天性率真、领悟力极强、才华横溢的姑娘来说,仿佛是一个新的可能性世界正在朝她打开;她不利的社会地位暂时被掩盖了。当她还是一个小姑娘时,歌德本人便对她谈吐的才智表示出激赏。很快,在她周围聚集起当时柏林的几乎所有文化名人,她成了一个著名沙龙的光彩熠熠的女主人;诗人让·保尔、蒂克、弗里德利希·史莱格尔、哲学家史莱尔马赫、语言学家洪堡兄弟都先后出人其间。某种残酷的真相的揭露,一直要到已经与她订婚的伯爵冯·福克斯坦改变了主意。这位伯爵属于一个显赫的古老家族。对这种人来说,重要的是他家族的头衔、他的社会地位;他自己作为个人是不重要的。而拉赫尔犯了一个致命的错误在于:她是用在新型沙龙中养成的"平等个人"的眼光看待他的,自以为与他交往和彼此认同是个人之间的事情;她甚至还想进一步把他"还原为"他本人。但是所有这些引起了伯爵的不适,在通过交谈来展示和确认自身的沙龙中,伯爵实际上变得什么都不是,他的身份变得无效;相比之下,这位犹太女子反倒成了优越者。而这种关系同时也证明:离开沙龙这个人为的小圈子,拉赫尔则什么也不是。她沉浸在她的精神世界里,沉浸在"爱情、树木、音乐"之中,表面上这是她自愿选择的,其实这是"社会"给她留下的惟一通道;表面上在这个"精神的领域"中人和人之间是平等的,但这种平等是何其脆弱,带着多么一厢情愿的色彩——无视自己事实上被社会阻挡在外的客观事实,并且用种种美丽的说词来为自己辩护。拉赫尔无疑是在过着一种自欺欺人的虚幻生活。

但是拉赫尔有着罕见的忠直无欺的天性,她慢慢地从自己所受到的伤害中清醒和恢复过来,明白了自己被动的、无可选择的处境,体验到个人在整个社会面前的孤立无援。"她并不是卷人了和一个人的纷争,而是

卷入了与整个世界的纷争。"阿伦特写道。被伯爵所拒绝，等于被扔进一种不平等的社会关系之中。而当她意识到这一点，同时也开始睁开双眼，由此步入社会；她个人感情的痛苦从而成为她扩大自己存在疆界的一个源泉：她开始意识到自己作为一个犹太人的命运，尝试着把个人的孤独和她所属的犹太民族的孤独联系在一起。此后一系列的经历更加帮助她意识到问题所在。作为犹太人的一员，只能在这两者之间作出选择：一、作为暴发户，作为这个种族的一个"例外"而被接受，去接受"同化"而得到表面的承认；二、作为"贱民"，希望自己能够更加广泛地面对自己作为一个"局外人"的事实。而"同化"的代价是昂贵的，它培养起那种叫做"自我仇恨"的东西；拉赫尔最终站到了"贱民"一边。通过清理这位女人的生平，阿伦特也给自己和海德格尔的关系找到一个平衡之点。她终于看清了自己作为一个犹太人在这个社会中的真实处境和命运。该书最后一章的标题是《不能逃避做一个犹太人》，她决心从此承担作为一个犹太人的重负，而不是逃往海德格尔的"林中空地"。

给阿伦特带来世界性学术声誉的著作是《极权主义的起源》（*The Origins of Totalitarianism*）。该书初版于 1951 年，1958 年再版时增加了一个结论性的《意识形态与恐怖》，书名也改成《极权主义的起源》。该书以纳粹的种族灭绝作为主要分析对象；指出那是一种人类历史上从未有过的新的统治形态，它把一部分人视为天生理应消灭的"种类"，进行集体地改造和屠杀；过去的专制政权仅限于迫害它的"政敌"，而极权主义却无情地消灭它的"顺民"；它甚至公然鼓吹和践踏人的道德信条，使得撒谎、作伪证、对他人行使暴力等做法畅通无阻。而这样一种新的面貌，是建立在一套意识形态推理之上的。这套逻辑将人类过去、现在与未来解释为一个封闭的整体，它有一个自己要去的"终极目标"；为了这个目标的实现，可以对现实世界进行任意的改造，于是一部分人便承当起这个改造的执行者。从社会的政治结构来说，这个社会始终在做一件事：不停地将一部分人排除出去，排除在平等的社会政治权利之外。这样做的后果不仅仅是给犹太人造成剥夺，而且是整个社会政治结构的瘫痪无能——不只是犹太人，其余的人也感到自己是孤独、多余和无根的。"原子化"的个人终于成为造成极权主义的基础。封闭于自身存在的人陷入那种一事无成的无力感当中，他感到没有人站到他一边，没有人能够分享他的感情和感受（尽管

它们根本没有表达过)。没有人能够理解他,谁也不会和他一起行动,因此他无法去做任何事情。他甚至根本不属于这个世界,而感到处于无人的贫瘠荒野之中。与此同时,与他人的分离和断裂,会逐渐演变成与自身的分离和断裂:在感到不被周围人接受和信任的同时,一个人会变得不接受和不信任自己;在社会生活中成为一粒沙,他自身的内部已经风化和瓦解。在他与周围的同伴和现实失去接触时,也失去了自身经验和思想的能力,失去了感知和判断的能力。过度的主观生活使得一切变得暧昧不清,原来清晰的基本界限和尺度陷人模糊混乱,原本一望即知的常识变得摇晃不定。在无法得到他人不断确证的情况下,一个人正当的思想感情陷人瘫痪和虚无,乃至感到自己正处于某种敌对状态,所有的人都起来反对他而他也在莫名其妙地反对一切人——在失去了与他人共同的世界之后,他失去了任何有意义的感觉,因为意义只有在共同的世界中才有可能。发动那些陷于被攻击恐惧中的人去攻击其他人,赋予这个人毫无意义的生活一种全面的(total)以及"崇高"的含义,正是纳粹主义得以当道的原因。

这条思路继续沿展下去,阿伦特的笔触深入到对现代劳动—社会的批判。在1958年出版的《人的条件》(*The Human Condition*)一书中,阿伦特用"劳动的动物"(animal laborans)来形容人数众多如汪洋大海般的自我隔离和被隔离的人,从表面上看,他们并不是处于社会的边缘,而是这个社会的基础和中坚。他们埋头从事保证生活必需品的劳动,专注于维持生计,把最多的时间放在与身体有着直接关系的活动上,乃至形成这样一种风气:谋生赚钱是社会占主导地位的最为通行的真理,除此而外的其他活动比如艺术被看做是缺少正当的理由,是游手好闲。推动这种"劳动"的是一个人生物性的要求。通过劳动,生物性的人与大自然进行物质性交换,从而维持自己生命的存在。在这种情况下,劳动者的意志紧紧黏附于一个人的生命内部,是从生理性、生物性的方面牢牢抓住自己;在满足肉体生命的内在循环方面,他是不可能与他人分享的,阿伦特的表述是:"他的必要的'新陈代谢'与任何人无关。"阿伦特把这种来自生命必然性的压力称之为"暴力",它从内部施加给我们,与从外部施加的一样。"除了在严刑中使用的暴力,其余没有任何一种暴力可以与这种施加于人自身的自然力量相匹配。"由"劳动—消费"构成的链条,和一个人新陈代谢的生

物循环(biological cycle)是互相生发的。在消费的活动中,人的其他方面的潜能并没有得到发挥,占上风的仍然是人的本能意志。而所有这些,在古典经济学家的眼里是作为其乐融融的未来世界图景来加以赞美和欢迎的。他们的口号是"增加财富"、"物质富裕"、"最大多数人的幸福"。当这些穷人昔日的梦想被当做"现代社会的理想"来加以实现时,阿伦特写道,"愚人的天堂"(a fool's paradise)就来到了。

在《人的条件》这本书中,阿伦特从理论上区分了人类实践的三种形式和与之相适应的三个领域。一、"劳动"(labor)。"劳动"的主要目标是为了维持肉体的生存和延续,它所生产的生活必需品,"一生产出来就被消费掉了"。在这个意义上,劳动具有一种与外界无关的"黑暗"和"隐秘"的性质。二、"生产"(work)。"生产"包含了技能、技巧在内;所生产出来的东西尽可能避免被迅速消费掉,因面具有一种持存性,在时间上更为悠久。但如果把这种"实用的"、"制作经验的普遍化"的活动当做衡量事物的惟一标准,恰恰是以"无意义"取代了"意义";"手段被当做了目的"。如果说"劳动"构成了仅仅与自己身体存在有关的"个人领域",那么,"生产"则构成了现代以来的"社会领域"——人们为了"生产"而结成某些社会关系(如经济关系),从表面上看,在这个领域中人们彼此结合在一起,不像在劳动状况下个人处于与世隔绝的状态,但它本质上仍然是服务于自然的生命过程,仍然是为生存的目的组织起来的。因此它是一个私人领域和公共领域之间的"雌雄同体的领域"。三、"行动"(action)。"行动"是在公共领域中展开的,在公共领域中的行动意味着:排除了任何仅仅是维持生命或服务于谋生目的,不再受到肉体性生命过程那种封闭性的束缚。"行动"是由于别人的在场而激发的,但却不受其所左右,它存在一种"固有的不可预见性",因面在公共领域中,人和人处于最大限度的开放之中,人们互相能够看见和听见,他人的在场保证了这个世界和人们自己的现实性,使得一个人最大限度地表现了自己的个性和实现自己的最高本质。"行动"的一个重要方面是"言谈",在言谈中人们敞开他自己,阐释和展现自己。言谈本身具有巨大的政治意义:如果不是想要直接动用暴力,那么,言谈所具有的措辞和劝说便是政治方式本身。总之,在一个亮起来的公共舞台上勇于发言、挑战和接招,一个人表达了他的尊严,一个社会才由此具有了正常的政治生活。阿伦特开始为自己的这本书起名为《热爱世

界》,它的德文版名为《积极生活》。

1964年在接受联邦德国电视台记者高斯的访谈中,她称是一名叫做布鲁门费尔德的人打开了她的眼界,把她引进了对犹太人的关注之中。在这次访谈中她还谈到了1933年帝国大厦纵火案之后,她对于那个叫做"知识分子阶层"所感到的深深失望——他们"仿佛在自己的周围建造了一个虚空的空间"。目睹此情此景,她暗自发誓"再也不卷进任何知识分子的事务",并开始考虑做一些"实际的工作"。1941年她和丈夫经过多重辗转来到美国之后,为了维持生计做过女工,同时在德语杂志《建设》上发表文章。她丈夫把她富于激情又强硬务实的风格称之为"如同利斧一样"。她表达了关于犹太人、战争问题的十分有见解的看法。但是20世纪60年代,她的一本关于审判逃亡的纳粹战犯艾克曼的书,却在犹太人中间引起很大的不安和招致猛烈的批评。

1960年她接受《纽约客》杂志的邀请,以特派记者的身份前往耶路撒冷报道对战犯艾克曼的审判,由此所形成那本书《艾克曼在耶路撒冷》(*Eichmann in Jerusalem A Report on the Banality of Evil*),使她的同胞不仅十分吃惊而且非常愤怒。在动身前往耶路撒冷之前,阿伦特看了警方长达3000多页的卷宗,"不知道多少次我大声笑出来",因为她觉得自己面对的不过是一个微不足道的滑稽小丑而已,这种印象在面对审判席上满口陈词滥调的被告本人时得到证实。她对审判的过程很失望:控方提出了大量的令人发指的材料,努力想说明艾克曼是个杀人不眨眼的魔王,而看上去人们非要给这家伙涂上鲜明生动的色彩才肯罢休;但这不是实际情况。经过仔细的观察分析,阿伦特提出的一个正相反对的观点是:"平庸无奇的恶"。艾克曼并不是因为具有深刻的个性(生性残忍)才做出那些可怕的事情,他仅仅是一个平凡无趣、近乎乏味的人,他的"个人素质是极为肤浅的"。他签发处死数万犹太人命令的原因在于他根本不动脑子,他像机器一般顺从、麻木和不负责任。她又一次引用苏格拉底说的"未经审问辨明的生活是不值得一过的"。这样的解释对于犹太人的伤害在于"假如不是一个恶魔,怎么可以毁灭世界?"而阿伦特的观点恰恰在于"平庸的恶魔可以毁掉整个世界"。在书中,阿伦特还冒天下之大不韪地触痛了犹太人自身的伤疤:犹太人组织在战争中应承担的责任,以及犹太人几千年的"无根基"、"无政治性"的存在。她举纳粹在丹麦、瑞典这样的国家为例,

说明纳粹肆虐的程度和遇到抵抗的程度有关。面对犹太人必须佩戴“大卫星”的要求，丹麦国王宣布他本人将是第一个佩戴这种东西的人，结果没想到德军奇怪地接受了这种拒绝的态度。阿伦特对审判的性质和过程还表达了这样的疑问——“审判的目的是表现正义，而不是别的”，不是“复仇”及展示“耻辱”。这种眼光超出了对于种族和地方的认同；她着眼的不是受害者，而是行为本身。在这个意义上，阿伦特认为艾克曼应为他的“反人类罪”而不是“反犹太人罪”受审。在面对犹太同胞的气愤甚至咒骂时，阿伦特丝毫没有退却，她感到伤心的是数年如父如兄般的朋友布鲁门费尔德，没等到她本人亲自向他解释便怀着对她的怨恨死去。

1998年德文版的阿伦特传记作者阿洛伊斯·普林茨有一小节题为《猛禽还是夜莺》，非常中肯地把握住了阿伦特性格和精神生活中同时具有的两面性。在朋友中，她显得和蔼可亲，富有亲和力，尽管为了观点也会“反唇相讥”；但在公共生活尤其是涉及正义和不公的大是大非问题时，她便显得毫不留情面，义正词严，在公共场合下的举止有时甚至显得傲慢和拿腔作势，如同一只猛禽。1957年她为堪萨斯州的小石城种族冲突事件而写的评论，在美国社会中首次让人们领教了她的厉害，同时也招致了许多批评。当时《党派评论》的发行人威廉·菲利普斯叫道：“她以为自己是谁？亚里士多德吗？”阿伦特的“亚里士多德绝望的女儿”的称呼因此而得名。她继而在自己所处的风起云涌的20世纪的许多重大问题上，都作出了自己有力的发言。

《论革命》（*On Revolution*）1963年出版，这是阿伦特另一部重要的政治理论著作，表达了她“自由宪政的共和主义”思想。首先，阿伦特分析了在“革命”这个人类的创造性活动中所包含的难以逃脱的悖论——她称之为“自由的深渊”。一方面，革命意指砸碎枷锁、推翻旧体制；但是另一方面，革命同时意味着要建立新的秩序，而且通常被说成是“前所未有”的“新天新地”。对于革命者来说，它所带来的一个难题是：当革命推翻旧体制而着手建立新体制时，革命者如何继续保证它的最初的原创性或自由发挥力？经常出现的情况是革命者最终变成了吞噬自己子女的恶魔。比这个问题更棘手的是，由不受既定传统束缚、揭竿而起的革命所建立起来的政权如何说明自己的正当性？从什么样的资源可以取得它的合法性论证？解决的办法往往是赋予这个新的创制一种更高超、更绝对的根据，这个绝

对根据可以是古代的“圣人”、“伟大的立法者”、“自然法和自然法的上帝”(民族的“普遍意志”);但以权威之外的权威来解释其正当性,这是一个恶性循环。

阿伦特继而将法国革命和美国革命加以比较。当罗伯斯庇尔喊着“共和制?君主制?我只知道解决社会问题”时,这场革命的目标产生偏移,不再是建立“自由宪政”的新秩序,而是变成了一场社会性的悲情控诉:对于民间的同情、对于贫困不幸者的同情成了政治品格;浪漫的悲悯转而成为新体制仁政、德政的体现。阿伦特分析道:同情只是在针对某个人的时候才可能,针对大众则变成了抽象的、对民族产生灾难性影响的东西。当整个民族的苦难破坏了对同情的克制能力,由此便产生了意欲以极端手段来铲除不幸的倾向。这时的悖论在于:有人出于同情和对人类的爱而随时滥杀无辜。美国革命的过程完全不同。首先,美国物质条件的优裕免除了由社会贫困带来的一系列问题——物质匮乏所导致的个人的封闭性(“被排除在公共领域之外的不透明性”)、同情不幸者引发的“美德之恐怖”、暴力及军事独裁等等;从而能够致力于建立将更多的声音吸纳进来的民主机制。制宪者们是从各市镇的议会推选出来的代表,同样承受着来自“下方”的压力,但却不是从任何主观的心境、意志、品德开始,也不去寻找一个绝对性的原则作为源泉或合法性论证;新共和体制的合法性在于保存和持续这个已经由人民自发性构成的多元社会;与欧洲现代国家仍然以统一、不可分割的主权为基础不一样的是,美国宪政所确立的国家以“权力的结合”为取向而形成“联邦”原则。

1972年出版的《共和危机》(*Crises of the Republic*)由三篇长文章和一篇访谈组成,是阿伦特对于60年代美国社会的观察、沉思的结果。第一篇文章题为《政治中的谎言》,该文从分析讨论“五角大楼越战报告”所暴露出来的问题入手——美国政府是如何迷信问题专家和公关形象专家,乃至在越南政策的问题上陷入一再延误,指出了一般人之所以会相信政府及专家的谎言,原因在于人类普遍习惯接受系统的、前后一致的说法。这种心理原本是人类理性推理成立的基础,但是如果失之省察,它也可以被用来灌输与事实不符的谎言。谎言也是有系统、看似严密和有条理的捏造和编织。这种编织的结果会比事实本身更严密而贯穿一致,结果是人们宁愿相信谎言而不是事实。民主社会的政治谎言正像极权社会中的意

识形态，它们都提供了一套虚假的、看似符合逻辑的说词来合理化当权者的政策。第二篇文章题为《公民不服从》，这是阿伦特对于20世纪60年代后期美国社会包括反对越战在内的社会运动的有力分析。年轻人走上街头，反对征兵，公然违背了政府的法令，但表现得却是如此地理直气壮。阿伦特区别了“公民反抗”和“良心反抗”性质上的不同。“良心反抗”是出于个人内心的要求（个人信仰、信念等），以一个人的内心平衡为准绳，说到底将事情归结为个人的；“公民反抗”的不同在于它是一种集体的、公开的、以挑战政治权威的正当性为指归的社会运动，着眼于公共领域中的“善”而不是一己的“善”，落实到公共事务的改善而不是个人的解脱。在这个意义上，以良心的要求来取代政治的标准是远远不适当的。与这篇文章站在“反抗”一边呼吁“反抗权”不一样的是，在另一篇《论暴力》中，阿伦特表达了对于左翼学生运动中暴力倾向的忧虑。该文曾以单行本于1969年刊出，随即引起高度重视。阿伦特首先指出暴力并不是政治行动的本质，区分了暴力与权力如何从根本上性质不同；真正的政治行动的目标远非暴力，而在于自由权力。阿伦特继而区分了“暴力”（violence）、“力量”（strength）、“势力”（force）、“权威”（authority）等概念，指出在当代功能主义思考模式下，这些概念都被化约成达到统治的类似手段；但这样做只能使得人类生活的经验趋于单调。该书最后一篇是1970年接受德国作家阿得贝尔特·莱夫的采访，题为《关于政治和革命的思考》。

晚年的阿伦特再度回到哲学沉思中来，但是在她一贯的“行动世界”的框架中进行哲学思考。《心智人生》（*The Life of Mind*），这本书原计划由三个部分组成：《思考》（*thinking*）、《意志》（*willing*）、《判断》（*judging*），终因心脏病发作，第三部分未得完成。已完成部分由她的好友作家玛丽·麦卡锡于1978年整理出版。在这部著作中，阿伦特的思考仿佛又回到了哲学，重新审视“思想”的意义，但是是放在人的思考机能能否增进他的“行动能力”方面：在何种意义上，思想能够增益人的明辨是非、分别美丑的能力？《康德哲学讲座》（*Lectures On Kant's*）这本薄薄的小册子是阿伦特在“新社会研究所”及芝加哥大学所作的关于康德哲学的讲座，其中所谈的就是在《心智人生》中未完成的“判断”部分，对于了解阿伦特最后的思想具有特殊的意义。阿伦特认为在政治判断中存在和美学判断相似的机能：“由特殊见普遍”，与自身对话及在想像中与他人讨论的“反省判断”，依据他人

在场、以他人为导向的"共同知觉"(common sense)等。总之,判断的过程是与他人交流和沟通的过程;艾克曼这样的人是在失去了与他人任何直接和间接交流的能力,"无法从别人的立场来看问题",才变成了只会重复陈词滥调的"空洞"之人,因为缺乏独立判断的习惯而充当杀人机器的盲目执行者。

多年前曾下决心不参与任何知识分子事务的阿伦特,最终还是以她非同寻常的、崇高的思想获得了举世瞩目的成就和巨大声誉。除了写作、教书,她还在美国和欧洲之间奔波来去,参加各种活动。1958年雅斯贝尔斯获德国书业和平奖时,她应邀在老师的颁奖仪式上致词,也是在法兰克福保尔大教堂里发言的第一位女性。她在那里说到:富有人性的生活不可能在孤寂中得到,也不会通过把自身的事务交给他人而得到;它仅仅在一个人投身到"公共领域的冒险活动"中才能实现。

(2002年)

承担一个犹太人的重负

从海德格尔的“林中空地”、“诗意的栖居”，是得不出汉娜·阿伦特后来关于“积极生活”、“公共领域”等卓见来的。诗意的东西属于孤独的个人的天地。从海德格尔那里接受了最初的心灵启蒙，又在雅斯贝尔斯那里完成了关于德国浪漫派的博士论文，甚至在婚后较长时间里都沉浸在这种研究当中，怎么就大义凛然地走上了一条沉重的、充满荆棘的道路，至少和她的老师海德格尔背道而驰，成为当代著名的政治理论家——在这个领域中恐怕没有一位女性取得过像她那样的成就——这其中肯定有一个巨大的缘由。她的流亡的犹太人身份提供了充分的有说明力的依据。作为一名才情美貌非常出众的女性，也许她本可以走上另外一条不同的道路，用不着为那些该死的概念伤尽脑筋，可以不去写那砖头般厚厚的书，尤其是担负如此重大的历史责任；但她无比深挚的心灵和无限宽广的胸怀正是从中体现出来：既然命运安排她作为一名犹太人，那么就把作为一个犹太人的命运（其过去和现实）承担起来，携带作为一个犹太人的记忆和苦难，铭记自己作为犹太民族的一员的身份而进入历史和世界，从这里建立起自己看待问题的全部视角。

从这个角度来看《极权主义的起源》[①] 这本书，便能够理解为什么她没有从极权主义的一般性质入手，没有把它处理成一部跨越时空的、高瞻远瞩的大部头理论著作，而是从犹太人的问题开始。占了全书三分之一篇幅的第一部即是“反犹主义”，详尽论述了从17、18世纪的君主制度下到19世纪的民族国家中犹太民族所处的社会地位和社会角色，遍及欧洲的民族民主解放对犹太人意味着什么，最初的反犹主义以及震撼世界的德雷富斯事件等等。从我们这个遥远的立场看过去，对这种处理开始时会有些不太适应，甚至认为其中某些部分仅仅是有关犹太人的问题而显得

---

① 林骧华译，1995年初版，时报文化出版企业有限公司。

繁冗沉闷，特别是以此作为出发点来阐述极权主义的起源（在她那里，极权主义的起源和反犹主义的起源有着同源的关系），在我们习惯了“放之四海而皆准”思维的人们看来几乎有些不得要领；但也许正是在这里暴露了我们所习惯做法的毛病：在铺天盖地而来的“全球化”话语的轰炸下，如何保持自己作为一个中国人的身份，承担作为一个中国人的全部现实、命运和责任，把我们自己的问题带入一种严谨的理性思考中去，可能并不是我们所擅长的。过去我们便缺乏这样的训练。从一些“文化大革命”过来的精英知识分子那里，我听到过他们当年激烈地讨论如何“解放纽约”和争论有关“法国大革命”的故事，独独缺少了对于自身同时也是对于在根上和自身紧密相连的一般中国人现实和命运的思索——我指的是习惯性地把自己放到普通中国人的行列中去，不再把自己看做一个负有特殊使命的而且高高在上的人——当然，客观地说，也是缺少触及和表达这种几乎是深不可测的现实及命运的思想资源和语言资源。什么叫做“身为一个中国人”？作为一个中国人在自己历史和现实的语境中我们面临和承担的是什么？如何从作为一个中国人这么一个简单的起点启动我们全部的思考，逐渐培养出一种能力，将我们所处的某种现实担当起来，用更加完整的框架和语言将其表述出来，这是在阅读阿伦特这本开创性著作时不能不令人想到的。

阿伦特也深知有关犹太人的问题也许是个次要的问题，但她义无反顾地选择了它。在这部初版为《我们当前的重负》（*The Burden of Our Time*）的书中，她自己的解释是：“犹太人问题和反犹主义在世界政治中相对并不是一种重要现象，却首先成了纳粹运动兴起和建立第三帝国（Third Reich）组织结构的触发因素——第三帝国的每一个公民都必须证明他不是一个犹太人——随后触发了史无前例的世界大战暴行，最后又造成了西方文明中亘古未有的种族灭绝。对我而言，这一切不仅应感到悲哀及提出谴责，更应该有一种全面的理解，所以，我这本书就是尝试去了解那些乍看上去仅仅是令人愤怒的事情。”

如果我们对犹太人的命运不免有隔膜，难以体会到其根源和痛楚，那么对这样一些东西却非常熟悉，甚至“乍看上去”是令人愉悦的：摈弃任何外部现实，一心一意沉浸在个人的生活天地之中，迷恋私人生活的所有方面，耽溺于个人心灵和肉体的种种动向，寻求种种个人欲望的满足或个人

生命内部的强烈体验,认为这种瞬间体验的高峰即是人生的高峰、价值的高峰。怀着如此一种深渊般的感情,甚至期待在自己的身上存在一座地狱——那种深不可测的既是恐怖的又是逸乐的来源——在它面前,一切人们生活中客观性和理性的方面都显得是可笑和微不足道的;如果不得已涉及自己以外的他人的世界,也仅仅是从个人利益和个人一时的兴趣加以判断,从自己功利的方面加以衡量。世界的边际和限度不超过个人体验的边际和限度,世界的丰富性和多元性仅仅在个人想像或个人幻觉方面展开,世界的面貌依次展现在一条完全是个人主观的轴线上:从不同寻常的"热情"开始,到"失望"、"倦怠"、"幻灭",乃至"绝望"、"诅咒"、"玩世不恭",最终世界的破灭在我自身的破灭之内,世界的堕落也在我自身的堕落之内。如果"我"没有希望和前途,那么他人也没有希望和前途;"我"如此,世界便如此;"我"丧失了行动的愿望和能力,那只是这个世界所能获得的最高奖赏和最大福音。

总之,我的"尺度"便是这个世界的"尺度",我的"合理性"便是这个世界的"合理性"和最高的"真理"。剥离这些做法的种种扑朔迷离之后,不难看出,在其底部仍然蹲伏着一双浪漫主义的眼睛,仍然是那个超凡人圣的"内在人格",以及这种人格"内在的犬儒主义"——这不仅意味着其不敢正视现实,而且还在于这种态度本身或在其周围可能滋长罪恶。阿伦特写道:"允许每一个人在任何特定的时间里创造一种个人的观点","从浪漫主义包容一切而又毁灭一切的狂热嗜好中,没有一种真实的事物、没有一个历史事件、没有一种政治思想是安稳可靠的",亦即虚无主义。

当然,浪漫主义不负责任的性质和种族主义之间的直接联系仍然是微弱的,尽管它可能从一个不重要的方面鼓励了种族主义的产生。它摇摆不定的两面性同时提供了另外一个侧面:它本身未始不是种族主义和极权主义的牺牲品;很有可能,这些人实际上和那些后来成为受害者的人处于同一种境地,只是他们自身还没有意识到。他们孤立于人群的做法到底是自愿的选择还是一种被动的结果,在某个契机还没有到来之前,无人向他们揭示这一点。

在阿伦特的分析中,犹太人远远不仅是作为一个特殊的受难者群体的形象而出现的。尽管这个民族特殊的历史作用使得它在进人现代民族国家时,被置于一个很特殊的位置上,但它最终地被残酷迫害和清洗,却

是在现代国家的范围内发生的,因而是根植于现代国家本身的痼疾,是现代国家的政治、经济尤其是意识形态的结果。

进入19世纪以后的犹太人作为整体和作为个人之间充满了张力。总体上来说,他们是社会中的另外一部分存在,不处在重新排列的社会等级的阶梯上:“他们自己并不构成一个阶级,他们于所在国家内也不属于任何一个阶级。作为一个团体,他们不是工人,不是中产阶级,不是地主,也不是农民。他们的财产使他们构成中产阶级的一部分,但是他们并不与资产阶级共担资本主义发展的责任。”但作为犹太人的个人,尤其是其中的富人和知识分子,却又将自己视做犹太人中的“特例”:前者因为自己对政府“特别有用”(当然是在金融方面)而自认为是在犹太人的共同命运之外;后者因为受过教育,不满足于仅仅是犹太人的身份,想要离开自己的民族,被社会所接纳。“成为一个犹太人,但又不做一个犹太人”,这是他们的心态。而就社会方面来说,在面对犹太人所应享有的政治、经济和法律的平等时,所能接受的也正是这“单个人”的“例外”,而不是他们的整体。在这个意义上,个别的被接纳的犹太人像是“例外中的例外”。一般的犹太人在自己的环境中,也因自身的传统和能力,处于不同程度的被拒绝或被接纳的“例外”状态。

种种作为“例外”的情况表明,在犹太人生存状况的深处,隐藏着只有日后才浮现出来的巨大的危机:“例外”的人只是单个的“分子”,而作为一个民族(尽管其成员散落于欧洲各国)并没有享有正当的政治生活、公共事务和法律保证,并没有正常地参与到一个社会整体运转中去;作为民族它总体上仍然处于被拒绝的边缘状态,人们只是在全面分散的情况下争取生存。最后的结果表明,作为一个民族整体上不拥有的东西,“例外”的个人也难逃厄运;在这里,完全不存在那种缺乏根据的侥幸。一个边缘民族和其各部分成员的关系是这样的:当人们切断了(或被切断)和其本民族的联系时,他们也切断(或被切断)了和所处社会的联系;反之亦然,当他们切断了(或被切断)和所处社会的联系,他们也切断了(或被切断)和其本民族的联系,面成为被隔离即不受保护的孤独的个人——不管是有钱的犹太人还是著名的知识分子。

将一部分人置于社会的政治、法律的保护之外(作为“贱民”),将人们陷人不同程度的隔离、隔绝状态,并让大家感到这很正常,乃至不断地将

其中一部分人甩人更悲惨的处境，也能让人接受（他们只是暂时还没有被抛出而已），这就是现代社会（其生产条件和前提）所允许和造就的结果。犹太人的处境只是从一方面揭示了这种状况。处于同世界的隔离状态的其实不仅是犹太人，感到“孤独”、“孤立”、“无力”，感到“无言的愤怒和无能的恐惧”以及丧失全部“行为能力”的还有许许多多的人，用无一例外的“群众”来称呼他们也许更合适。这些人更感到自身的岌岌可危，感到自身的全面退化、“失去功能”以及生活的空虚绝望；什么时候、由什么人来选择他们是充当凶手还是充当牺牲品，纯属偶然，即根据情况而定。

当“越来越多的人被迫生活于一切可触及的法律范围之外”，便是极权主义的降临。现代极权主义在制造恐怖统治方面和历史上的其他暴政不一样的是：它的“合法性”建立于一整套开端和结局首尾一致的逻辑推论。它从抽象得出的一个前提开始，推导出全部人类的过去、现在和未来，一切已经发生的和即将发生的甚至永远也不会发生的都在其预料和把握之中，面认定某种“铁的规律”将把所有的人带向一个大方向和结局。这样，人和人之间原有的一切自然和社会的联系和渠道便换成了这条“铁的链条”，人们生活的所有意义由此面来并变得整齐划一。这种做法的一个更确切的表达是：它剥夺了人的一切自由活动的空间，即包括人们个人、私人生活空间，也包括人们的政治、社会生活的空间，在它的名义下所谓的“集体生活”是反对人们正常的政治、社会生活的。实际上，这里没有任何意义上的“共同体”，没有任何“参与”；有的只是动员一切人反对一切人，以一切人的名义反对一切人，从每一个人反对周围的人开始，造成一个人们互相反对的充满敌意的环境；人人都感到自己是不被接受的，于是他一方面变得更加任性，一方面变得更加深深地依赖于这种使他完全丧失任何能力的贫瘠处境。

他变成了一种“抽象的、赤裸裸的存在”，被剥夺了作为一个人在这个世界上的位置，能使言论、行动产生意义和效果的位置，能看到自己能对周围的事物产生影响的位置。有关他自身到底有多无力，他沉陷得有多深，滑开人类的轨道有多远，他根本无力去关怀和了解。在该书初版（1951年）的7年之后，阿伦特增写的一章《意识形态和恐怖：一种新的政府形式》中，区分了“孤寂”、“孤立”和“孤独”三个不同的概念。

“孤寂要求独处。”在孤寂中，一个人同他自己共处和对话，和他自己

统一,但这种和自身相处并没有失去与其他的人类同伴及世界的接触:在和自己对话中,他也是在和他的人类同伴对话。而这种独处的经验最终使他"再度变成一个人:一个不可改变的个体,他的身份从来不会与其他任何一个人的身份搞错……恢复了使他们重新变成'整体',使他们免于进行其身份暧昧不明的思想对话,恢复了使他们用一个人的单独声音说话的身份"。

"孤立"主要涉及人的政治生活方面,指人在社会交往方面的某种被切断的情况。孤立的人感到没有任何人站在他一边,没有人同意他的观点和立场,因此他无法去做任何事情,因为谁也不会和他一起行动。这样,他的行动能力和包括表达自己观点的能力都落空了,他和其他人类成员在共同世界里并肩承担和一致行动的机会不存在了。在阿伦特的分析中,这是所有暴政条件下都存在的情况。

极权主义暴政的特点在于:它把人陷人全面"孤独"的境地。在摧毁了人们的公共空间以后,继而摧毁了人们的私人空间;在切断了和其他人类成员在政治生活方面的联系之后,接着摧毁了人们在一切人类关系上的联系。不仅是他们的政治观点不重要,而且他们在一切问题上的看法都显得不重要,他们对于世界和他人一般的经验能力、感受能力及同情心都陷于瘫痪("暧昧不明"是这种瘫痪的表现);因为在一个"冰冷的推理"面前,所有这些都是不必要的和没人理睬的,包括那些来源于"前极权主义"社会的"不言自明"的道理,那些不需要论证的"常识",也被全部轰毁。他无法从一个说得过去的立场上看待世界和树立起自己的立场,一切游移不定。他成为一个彻底无根和多余的人,在这个世界上没有任何立足之地,不受任何人的承认和保障。他根本不属于这个世界,他被完全遗弃的状况通过这样的情况可以说明:除非他触犯法律,否则他做任何事情、作出任何选择都是无关紧要的,任何人不会因为他做了什么和不做什么来判断他。他感到生活在一个荒野般的环境中,同时又发现自己被其他人紧紧包围,甚至并不清楚到底什么力量和他作对。"孤独"和"孤寂"的区别在于:在孤寂中人可以建立和实现自我,同时建立和实现对自己的信任;"孤独"却发生在一个人决心抛弃自我之时。在"孤独"中感到人和人的断裂是由于一个人已经与他自身断裂,在他加人与他人沙粒化的存在之前,他自身内部已经风化瓦解和崩溃;在他感到不被信任的同时,他也

不信任任何人包括他自己。“孤独”和“孤立”的区别在于:“孤立”仅仅指一个人丧失了行动的能力,没有人和他一起去做,而“孤独”却意味着丧失了一切人类能力,首先是感知和判断的能力,一切弄得暧昧模糊不清,人和人之间任何底线都被拆除。在没有必要再和他人发生联系的情况下,人与人的交流只在这种情况下发生:充满了诡辩、歧异、猜测性联想和怪腔怪调。每一句话最好离开它的原地“飞起来”,不再是那句话。与表面上的“铁板一块”同时或在它的下面,沙粒般的个人始终游移不定,力图寻找新的实际上是虚幻的空间,结果至少从现象上看起来,这样的沙漠处于不断离异的运动之中,任何一阵微风都有可能将它部分地甚至全部掀起而成为“沙暴”,也许称之为有组织的“沙化”才更恰当。以一切人的名义反对一个人,继而也可以发展为一个人以他自己的名义反对一切人。

对于处于“沙漠化”的孤独的个人来说,更可悲的做法是进一步“美化”他们的处境,将这种“孤独”当做一种崇高的伦理境界来颂扬,将已经退化到抽象的、生物学水平上的个人及“日常生活”当做充满光明的前途,对于自身及和自身一样受害的人的处境一无所知,于其中洋洋自得乐此不疲甚至炫耀不已。这样做的前提是:撇开精神上道德上所受的损害不谈,至少到目前,他还保留了作为一个人生活的外表,还不至于沦落到“食不果腹、衣不蔽体”的地步;他的被剥夺的处境被另外一些被剥夺得一无所有的人们掩盖着,他因此有理由沾沾自喜,把自己从这些人当中划分出去,并抱着一种侥幸心理:但愿最坏的事情不要落到自己的头上来——因为实际上他心里明白,如果某种不幸降临到他头上,他也没有任何力量保护自己,只是目前他不愿意承认这一点,就像当年有钱的犹太人认为事情不可能同样也针对他们一样。

如果这个社会始终和不停地将一部分人划分出去,让一部分人处于任何政治保障和法律的保护之外(作为“贱民”),这一部分人的状况实际上代表着这个社会整体的水平。允许他们彻底的无能和无力,他们对付降临到自己身上的不公正如同对待自然灾害一样地束手无策,表明这个社会实际上处于某种自然的、甚至野蛮的状态,甚至每一个人都处于这种无可保护的“自然”和“野蛮”的状态之中。在谈到殖民扩张时,阿伦特有一段描写仅仅作为“种族”存在的被侵犯地区的人们的状况,也许能帮助我们认清所谓“自然”的社会和“自然”的人们的面貌:“我们不知道他们究

竟是代表了‘史前人’——地球上人类生命的最初形式的人类，偶然生存下来的标本——还是我们所不知的一种文明因遭遇我们同样不知的一场大灾难而幸存下来的‘史前人’。他们当然很像一场巨大灾变的幸存者，这场灾变之后又有一系列小灾难，直至最后，灾难单调得好像是人类生活的一种自然条件一样。在任何情况下，这种意义的种族只有在那些自然条件特别险恶的地区才存在。造成他们与其他人种之间区别的不是他们的肤色，而是他们的行为举止像是自然界的一部分，他们对待自然就像对待无可争辩的主人，他们并未创造一个人类世界、一种人类现实，因此自然界就凭其主宰的身份始终是惟一的、无比强大的现实，相比之下，他们就像是幻影、像鬼一样地不真实。他们本身就是‘自然的’人类，他们缺少具体的人类特点，即具体的人类现实，因此当欧洲人屠杀他们时，并未意识到自己在犯罪。”这种缺少“具体的人类现实”的影子般的存在同样发生在殖民者本人身上，厄运的降临或被诅咒是发生在同一片大地上的，生活于、处于这片大地上的人们无人能够幸免。阿伦特反复将“幻影般的存在”用于征服者身上——他们也被自己的人类同胞所抛弃：“他们对于自己的同类是微不足道的，对于发生在他们身上的事情，他们就像是活着的象征，是人类荒诞制度的抽象表现和见证人。他们不是像旧时冒险家的个人，他们是各种事件的影子，而他们对于这些事件却无能为力。”征服者和被征服者的这种互为幻影的关系就像黑格尔说的“主人”和“奴隶”的关系。他们互相把对方划分出去注定了他们必须用另外一种更为内在密切的方式联系起来。

不管是被迫地还是“主动”地脱离人的社会，在所有失去的人类身份中，最主要的是政治身份。亚里士多德认为：人是政治的动物。他的意思是说，人生活在一个团体之内；他在团体之内享有发言、产生影响和受保护的权利。他因此富有现实性和人类尊严。失去了政治身份意味着失去一切身份，失去了在社群中的位置乃至整个世界，成为一个抽象的、暧昧不明的人，完全受“自然”的支配，即看上去还像是人类种族的一员，但就连这个事实也是非常偶然的。这就和古代奴隶偶然地（因为出身）成为奴隶一样。阿伦特写道：“奴隶制的违反人性的罪行，并不是从一个民族打败和奴役它的敌人开始的（当然这是一种极坏的情形），而是开始于奴隶制成为一种制度，使一些人‘生来’自由，另一些人‘生来’是奴隶。”依据任

何一种“自然”的标准来衡量人们以及建立人和人之间的秩序，没有比这更野蛮的了。它使得一个社会中人压迫人、人剥夺人、人残害人有了正当的理由，因为有一些人事实上被排除在“人”的含义之外，对于他们做任何事情都是被允许的。在这个意义上，阿伦特在书中引用了埃德蒙·伯克批判法国大革命《人权宣言》中的一些著名论点。伯克认为，如果说人生而“平等”或“自由”，那么只是涉及人的“抽象”的方面，所谓“人权”这时还只是一个“抽象原则”，一个抽象的赤裸裸的“人”身上并不能说明任何问题。作为一种失去任何资格的“纯粹存在”，他“天生”所继承的东西可以说是不堪一击的——除了一种人的形状，“出生时神秘地带来的一切，包括身体形状和头脑的天分”还没有涉及一个人在他所属具体的群体中所应享受的一切，因而完全不足以抵挡他在社会生活中所遭遇到的剥夺和伤害。所以伯克提出“人权”不仅是指“不可分离”、人人享有的权利，而且应具体地说到比如“一个英国人的权利”，即人们所享有的权利产生在一个“国家内部”，产生在和其他的人们于一个共同的世界里的行动及这种行动的结果。换句话说，没有什么“天赋人权”，就和“从来就没有救世主一样”，“一切全靠我们自己”。阿伦特的表述是：“平等，与单纯的存在中所包含的一切形成对比，不是施舍给我们的，而是由正义原则的引导而造成的人类组织结果。我们不是生而平等的；我们依靠自己决心保障相互之间的平等权利，作为群体的成员而获得平等。”什么叫做“保障相互之间的平等权利”，或者说保证他人生活在所属共同体中不被排除出去的权利，不被因为自然差异（种族的或出身的）而被甩出社会、政治和一切法律保障之外的权利，即至少在一个民族内部享有同样的权利？套用那个句式，比如，可以说“一个中国人的权利”。

从犹太人所经受的巨大苦难的立场来看，伯克的理论更显得一目了然。阿伦特写道：“死亡集中营里的幸存者们，集中营和难民营里的被羁押的人们，甚至相对地比较幸运的无国籍者，无须读过伯克的理论，也能看到正是人的抽象、赤裸裸的存在才是他们最大的危险。他们因此被看做野蛮人，他们害怕自己可能被当做野兽而遭厄运，所以他们坚持自己的国籍（他们以前的公民资格的最后一种象征），将它当做仅存的和人类之间的能被承认的纽带。他们不信任自然权利，只相信民族权利，这恰恰产生于他们的理解：自然权利甚至也可以赋予野蛮人。伯克早就怕自然的

'不可分离'的权利只会确立'赤裸的野蛮人的权利',因此会将文明国家贬低到蛮族的地位,因为只有野蛮人才不会惧怕堕人他们那种人类起源的最低事实。而人们紧紧抓住他们的国籍,他们愈是面临失去这样的国籍曾经给予他们的权利和保护,他们愈是濒临挣扎。"对犹太人来说,没有国籍,便意味着一个人失去了任何一种人类身份和位置。而在另外一些环境中,则存在另外一些方式使人们失去与其他人共享的机会和保障。有人制造出其他名目繁多的理由(通过"意识形态")将一部分人排除出所属社会的共同体,将他们当做一些特殊的"种类",事先地剥夺了他们,视他们为"贱民";于是不管对他们做什么都是得到允许的甚至受到鼓励的,其他人也有理由袖手旁观———直等到类似的"自然灾害"降临到自己头上。也许某种统治正是需要不断地将一部分人抛出去,从而不断地制造恐怖或恐怖的气氛,才能维护它稳固的外表。

这样的论述无疑使得阿伦特的立场和文体焕发出一种崇高的色彩。她在承担了首先被隔离,最终遭到灭绝处理的犹太民族的苦难和不幸的同时,也承担了人类成员中其他受到如此不公正对待的人们的不幸和苦难:不仅是夺走他人的生命才构成一桩罪行,将这些人从其他人类成员中划分出去,将他们从社会、政治生活中排除出去,令他们消失在历史的视线之外——不要等到具体的事件摆在人们面前——不可饶恕的罪行已经发生。"无权利带来的灾难,并非被剥夺生命、自由、追求幸福的权利,或者在法律面前的平等和言论自由——这些都是设想来解决社群内部问题的公式——而是不再属于任何一种社群。他们的困境并非在法律面前不平等,而是对他们不存在任何法律;不是他们受压迫,而是甚至没有人想压迫他们。只有在一个相当长时期的最后阶段,他们的生存权才受到威胁……完全无权的状态在生存权受到挑战之前就已产生了。"

现在我们可以在更深的意义上去理解,为什么阿伦特坚持艾克曼所犯下的是"反人类罪"而不是"反犹太人罪"。仅仅着眼于犹太人所受的灾难,将纳粹所犯下的罪行当做仅仅是针对犹太人的,这在很大程度上仍然是把犹太人单列了出来,将他们从他们所属的人类社会中划分了出去,允许视他们为一个特别的群体——也许需要一种特别的对待——这正是反犹主义得以产生的重要的思想土壤。而人类是一个整体,犹太人和他们所属社会及其他民族的人们是一个整体。不管是生活在哪一个国家的犹

太人，他们事实上应该被视为所处民族国家的一个成员。针对他们所做的，也是针对其他民族的人们所做的，是针对文明的全人类所做的；反对他们，就是反对人类，反对人类业已创造出来的全部文明和已经争取得来的自由和平等。

（2000 年）

人是天生的政治动物

我们曾经有过一个取消“私人”(private)的时期,从剥夺私人财产到践踏私人感情,乃至头脑中一闪而过的私人念头都属于革除之列;种种反常的做法一方面极端残忍,另一方面又令人啼笑皆非。在这样的时期过后,人们重返私人领域,蓬蓬勃勃地开展各种私人生活,重新确立私人财产和强化私人体验,继而把私人性质的活动视为最高的活动和自身能力的最高实现和证明,当然似乎是天经地义的。“private”这个词也因此到处受欢迎,和其他进入我们生活的许多新词一样,一度成为媒体和出版物的“宠儿”。

以“私人生活”的被剥夺的经验作参照,阿伦特的以下表述则显得有些令人困惑:就其源头上来说,“private life”本身就包含了一种被剥夺的性质;它与一种被剥夺的处境联系在一起,即被剥夺了参与世界事务权利,被剥夺了与他人一道的共同的世界。而如果把与他人共同的世界看做意义的来源,那么,被沉陷于私人性中的存在当然是荒芜空洞的。“私人性”的特点之一,在于人是作为动物种类的一个标本,而不是真正的人类存在。阿伦特指出:在古代希腊,奴隶不被允许进入城邦的公共生活,他们的活动被严格限制在满足生物性要求的紧迫性上面;他们被称为“野蛮人”,即一种赤裸裸的、被钉在自身身体之内的存在;沉默无语如同影子,没有任何可以与他人分享的事物,整个被驱逐出人类成员共同生活的视野之外。从这个角度看,这个对我们而言是失而复得、辛辛苦苦争取而来的东西,本身却并不意味着“富有”、“拥有”,相反是一种匮乏和被取消的体现。这多少有些令人始料不及。

私人生活的起点是维持一个人最低限度的生存,而家庭则是围绕这项目标开展的一个经济单位,由此而形成的家庭事务(the household)的核心在于喂养。家务领域是私人领域。“家务领域(the household realm)的一个显著特征在于,人们是在匮乏和需求的驱使下才生活在一起的。”阿伦特援引普鲁塔克的话说,家神乃是“使我们得以生存和滋养我们的神”。

为了维持个体的生存和延续,就需要和其他家庭成员生活在一起,以共同抵御和克服取得生活资料的基本困难。亚里士多德在其《政治学》中援引别人的说法是“食橱伴侣”和“刍槽伴侣”。这样的单位再扩大一些,便是由一个家庭繁衍形成的村落,希腊人称其为“同乳子女”,他们是为了喂养的目标而走到一起来的。而当人们仍然受制于生活的重轭,感到生活必需品的匮乏是一个巨大的威胁,掌握着经济大权的人则掌握着其他一切权力——家长制便是诞生在这样的基础之上:屈从于自身内部必然性需要的人们,便很容易将屈从于提供满足这种需要的人,并把这种屈从视为理所当然,少数人拥有至高无上的权力,大多数人匍匐在地,战战兢兢。在这种情况下,真正意义上的政治并没有出现,阿伦特称之为“前政治”(pre - political)和“非政治”(non - political),这种政治最大的特点是运用暴力和强制力实行统治。依照家庭的模式建立起来的国家—政府形式,则把这种暴力统治运用到极限,“使得所有的人时刻处于畏惧之中”——不只是小范围内的家庭成员。

对于许多西方政治理论家来说,古代希腊城邦具有永不衰竭的吸引力,阿伦特也不例外。她在阐释真正的“政治领域”和“政治”概念时,一上来就从城邦的性质谈起:城邦正是出现在家庭力量衰微的时刻。“历史地来说,城邦的兴起和公共领域的出现非常有可能是以牺牲家庭(family)和家务(household)的私人领域为代价的。”这并不是说,城邦的兴起以消灭家庭为目标,城邦生活泯灭了私人生活,相反,城邦尊重私人财产及其建立起来的神圣界限,承认“一个人如果不能拥有一所房屋,他便不能参与这个世界上的事务,因为于其中他没有一个属于自己的恰当位置”;而在取得生活必需品的保障之后,这个人的生活便有可能发生一种质变,进入到一个性质不同的领域中去——如果说家务领域根本上受必然性(匮乏和需求)支配,那么与此相反,城邦是一个自由的领域(the sphere of freedom)。进入城邦生活的人们不受任何一种强制性力量的控制——既不受个人不能离开的生活必需品的控制,也不受生活必需品的分配所带来的别人的控制。“城邦和家庭的区分在于前者仅仅(依据)‘平等’(的原则),与之相反,家庭是最严厉的不平等的中心。拥有自由意味着既不屈从于个人生活的必然性也不屈从于其他人的发号施令,并且自己也不对其他人发号施令。”这就是说,城邦是在家庭之外的某个起点开始的,它不是从家庭中

直接发展而来，不是扩充和放大了的家庭形式，在家庭内部起支配作用的力量（暴力和强制）在城邦生活中不起作用。人们加入到城邦生活中来，不是为了当众谋求或清点他们的财产，而是表明自己是一个自由人，已经远远摆脱像奴隶那样动物般的生存，能够驾驭和超越自己的生活，能够发挥自身种种潜在的可能性，进入到人们共同拥有的世界中去。在阿伦特那里，希腊城邦生活提供了政治生活的一个模式。城邦生活是从家庭生活结束之处开始的，这也是真正的政治生活领域的人口：称之为“私人生活”也好，家庭生活也好，它本质上属于经济活动，而政治活动是从完全不同于经济活动的另外一个起点开始的；起点的不同决定了它的不同的生长空间，起点的独特性决定了这项活动本身的特殊性，正和城邦不是从家庭中延伸出来的一样，政治活动也不是从经济活动、喂养活动中延伸出来的。阿伦特用了一个词表明家庭—经济生活与城邦—政治生活的之间不可逾越的界限：“升入”（rise），亦即从前一种生活到后一种生活是一种“升华”和“飞跃”；希腊人“必须每日穿越和超越狭窄的家庭事务领域而‘升入’到政治领域中去”。也正是在这个意义上，阿伦特认为“政治经济学”这个用语在概念上是矛盾的：“称之为‘经济的’是同个体生活和种族的延续联系在一起，它是非政治的（non - political），依其定义是家庭事务。”换句话说，诸如一个人如何养活自己乃至“发家致富”完全属于他自己和他家庭的内部事务，是需要由个人来承担的，而不应列为共同体成员的集体奋斗目标；如果把它列为集体的奋斗目标，势必将共同体内部另外一些目标加以摧毁，比如政治目标。顺便地说，恩格斯晚年致力于批判庸俗经济学和庸俗唯物论，他形容决定历史发展的推动力是“平行四边形的合力”；但即使这样，仍有令人遗憾之处——他没有把政治从经济及其他活动中分离出来，作为一个独立的起点和不同的空间。它并非从经济基础中直接生长出来，否则怎么可以解释世界历史中出现那么多纷繁复杂的政治和政府的形式？

在指出政治活动和经济活动具有完全不同的起点之后，阿伦特进一步给出她的政治活动领域的性质。她所理解的“政治领域”（political realm）又可以称之为“公共领域”（public realm）。“政治”的核心在于它的“公共性”，政治生活不是建立在家庭生活之上，而是建立在公共生活之上。当然这不是指财产的公共性质，也不是从古典政治经济学家那里由“利益的

自动和谐”或者是“最大限度地满足最大多数人的利益”而带来的“人间天堂”，而是指另外一些很可能是为我们所不熟悉的东西。它主要包括这样三个方面的含义：

一、建立在“为他人所看见和听见”基础之上的“现实性”。“出现在公共领域中的每一件事情都能够被每一个人看见和听见，它们有着最大范围的可能的公共性(publicity)。”在这里，阿伦特将她自己和伴随着现代社会出现而出现的浪漫主义个人严格区分开来。在这个传统的不止一种形式的表达中，孤独的个人一直是被赞美的对象，个人的遗世独立被当做最高的美德来对待，由个人面对无限的夜空发出的遐思成了玄而又玄、至高无上的真理，而这样的“诗意的个人”与“孤独的劳动者”恰恰有着暗合之处，都是将他人和世界抛到了脑后。对此，阿伦特称这种现象为“无世界性”(worldleness)。“无世界性”也即“无现实性”，在现实中无法生下根来。在阿伦特看来，一个人的现实性正是经由他人面建立起来的：仅仅存在于主体单方面的东西是朦胧的、不确定的；只有让它经过一系列的转化，取得了一种不仅为自己所看见，而且还能够为他人所看见和听见的形式，才能获得肯定性的品格。“能够看见我们所看见、听到我们所听到的那些人们的在场，确保了这个世界和我们自身的现实性。”

二、所谓“公共性”，意味着这样一个世界：所有人都能够投身、安置于其中；也正因此，才有了人们相互之间的关系、相互之间的空间，在这个空间中，他们能够相互吸引同时又能够相互区分。“……就像围绕着一张桌子坐着许多人一样，这个世界如同每一个中介场所(in - between)，同时将人们联系起来又区分开来。”实际上，造成这样一个世界，是在人们暂时将利害关系抛在一边之后；狭隘的利害关系只能把人们分裂成一个个单独的、难以与他人共享的个体。它“不同于我们的私人性所拥有的自己的地盘，它对我们所有的人来说都是共同的”。在这样的共同世界中，人们反而拥有属于自己的不同的个性，因为每个人所处的位置不一样，看问题、得出的结论便不相同。面如果没有这样一个共同的世界，人们之间的区别也不会显现出来。试想如果不是围绕着一个共同的话题，人们观点之间的差异怎么会彻底显现出来？阿伦特指出，在被利益弄得四分五裂的近代社会中，由于不存在这么一个共同的世界，人们之间既不能共同聚集联系，也不能互相辨认区别。这种情况就像“在一个招魂术者的降神会

上，许多人聚集在一张桌子周围。突然，通过某种幻术，眼看着那张桌子从他们之间消失，因此本来是对面坐着的两个人就再也不能互相分离，因为它们再也不能被任何有形的东西联系在一起了"。换句话说，在没有共同意义的世界上，人们越是要将自己和他人拉开距离，结果却越是和他人分不清楚，粘成一团。有学者认为阿伦特在韦伯和哈贝马斯之间起着一个关键性的过渡作用，由此可见一斑；in－between 涉及的正是"主体间性"。

三、它不是由一代人而是由若干代人建立起来的公共空间，它使得处于其中的个人超越了自身生命的大限，经由它达到某种永恒性。乍听上去，这几乎有点非公共语言的意味，因为凡属个人生命长久与否的问题，似乎都不是恰当的公共话题；但如果拿这么一个东西作为分水岭，那么是赞同还是拒绝"哪怕死后洪水滔天"这样的说法？事情就会很简单。凡是拒绝"哪怕死后洪水滔天"的人都会以此作为临界点，在不同的地点、以不同的方式和不同程度转向通往永恒的维度。阿伦特在表达这一点时语气激越："这个公共世界是我们出生时所进入、死亡后留在身后的世界。它超越了我们生命的全部长度而进入过去和未来；在我们进入它之前它已经存在，并且在我们短时间逗留之后它仍然存在。它不仅对于与我们一道生活的人来说是共同拥有的世界，而且对于那些在我们之前和我们之后生活的人们来说也是共同拥有的世界。世世代代的人们来去匆匆，而这个共同的世界则永设不没，当然，这仅仅是在它以公共性面貌出现的意义上。这个公共领域的公共性在于它可以吸纳人们企图从时间的自然废墟中拯救出来的一切，并使之穿越数世纪仍旧光彩照人。"借助这样一个公共领域，个体生命的短暂性带来的无效得以克服。

阿伦特指出，在希腊人的政治意识深处，这种划分是很清晰的：一方面是"私人领域"、"家庭"、"与维持生计相关的活动"；另一方面则是"城邦"、"政治领域"、"公共领域"、"与共同世界相关的活动"。两边分属完全不同的活动，其中政治生活和公共生活的内涵是完全重叠的。而尽管前一组生活是后一组的保证，但实行担保的条件不能取代真正富有意义的目标："如果不能通过家庭而驾驭生活必然性，那么生活或'优良的生活'都将是不可能的。但是政治从来不是为了生活而存在的；对于城邦的成员来说，家庭生活倒是为了城邦里'优良的生活'而存在的。"因此，一个人于"政治—公共"生活中才得以区别于动物般的生存，从而实现了作为人

类成员的最高可能性，获得了富有尊严和勇气的存在。阿伦特的这些立场带有浓厚的亚里士多德的色彩（她因此而获得"亚里士多德绝望的女儿"之称）——亚氏的《政治学》开篇之处在谈到城邦的完成及其性质时，说出了如下千古流传的话："人类自然是倾向于城邦生活的动物。"（人类在本性上，也正是一个政治动物。）

政治的活动不等于争夺政治利益，更不等于政治集团内部或它们之间的阴谋诡计，它不应该为少数热衷于权力的人所独享；在本质上，它是公共活动——即与他人共在、共享、经由他人而建立我们的现实性和超越个体生命大限的崇高活动，它是人的价值和尊严的体现。

时至今日，"private"已经不再令人们想到"剥夺"，那是因为私人领域通过近代个人主义得到了极大的丰富。这不仅体现于卢梭式的"个人反抗"之中，还表现在本来属于个人如何养活自己的活动，如今却成了一桩社会性事务，被几乎所有的人津津乐道，不以为耻。人们公开谈论如何喂养自己，把喂养的活动当做惟一可能通行以及惟一被允许大声说出来的事情，并从中发展出许多"学科"、许多"部门"，整个社会以经济发展为核心，以增加财富为动力，这便是社会领域（social realm）。阿伦特称这个随着近代生产发展起来的领域为"雌雄同体的领域"，它介于"私人领域"和"公共领域"之间——在它的一端，仍然根植于维持生命必需品的活动，而另一端，处于社会劳动组织中的人们看起来拥有一个公共性的外表："社会是这样一种形式——（人们）为了生存的目的而互相依赖，除此而外，没有什么能够证明其公共意义；于其中成色十足的生存活动才被允许公开地表现出来。"换句话来说，原来是个人喂养自己的行为，现在变成了"集体喂养"；原来处于某种隐蔽、黑暗当中的维持生命的过程，现在是在光天化日下进行，并且成了难以超越的最高目标。"不管我们做什么，我们总被设定为'谋生'，这是社会的定论，想要向这种定论挑战的人急剧减少。"这种将一切吸纳到利益的活动中去，由利益来设定人们的行为、诱发人们动机的做法，不仅导致抹杀人的个性，使整个社会趋同，而且由于将整个社会置于"经济科学"的指导之下。处于社会秩序顶端的则是"无人"统治的科层制，但"无人统治并不必然意味着没有统治；实际上，在某个特定的环境中，它可能是最残酷、最暴虐的一种统治版本"。萦绕阿伦特心中的，仍然是纳粹现象如何在现代社会形成这个令人心碎的话题；她的这些表

述，我们在哈维尔对于后极权社会的描述中听到了清晰有力的回音——用利益牵着整个社会的鼻子走，把所有人置于利益的诱惑和控制之下，将喂养（致富）的活动当做全社会惟一能够公开说出来的目标，在“匿名的非个人的权力”运作之下，把整个民族推向道德、精神等各种危机的边缘。这种名义上的经济活动其实乃是不同统治的方式而已；仅仅允许人们的能量在谋生活动中释放出来，是为了剥夺人们在政治生活中的积极性、作用和权利；它冒充、取消、取代了一个民族正常的政治活动，其结果不一定要等到经济活动如何严重受阻时才看得出来。但是，即使在那种情况下，人们往往仍然以经济发展的名义来说话，仿佛政治活动本身不足以构成它本身的起点似的。政治上的文明程度难道不是一个民族真正的文明程度的标志？为什么人们不直接从政治上提出问题和恰如其分地提出政治上的问题？

被陷在“private”泥潭中的人们生活在极不自然的状态之中。如果说，在这个世界上，没有一所自己的房屋便不能保证一个人富有人性和富有尊严的生活，那么，没有一个亮起来的公共舞台，于其中人们能够发表自己的看法，彼此交换各自的观点，尤其是在这种活动中，感到自己和他人根植于同一源泉之中，分享着共同的世界和共同的人性——那么，他的生活仍然是缺少人性和缺少尊严的。即使对于那些拥有可观的个人财产的人来说，他的生活仍然是缺少体面的。所谓“体面”，是能够“体现”、“面呈”，是拿得到别人面前去；而这同时也意味着能够将别人邀请过来，彼此分享他们共同拥有的东西。得到别人的承认也意味着承认别人，试图为他人所包容也是在去包容他人。人与人之间的这种“客观性”当然不是金钱的“客观性”——“金钱”是一个最主观的东西，一个人可以在一夜之间由于暴富而成为富翁，但这并不意味着他的人性因此而改变了什么，他和周围的人们造成了什么富有意义的联系；真正的“客观性”取决于无数人同时在场的那个共同的场地，在那里人们乐于并有可能关注共同的对象，只是在对待共同的话题、共同的兴趣时，才表现出了他们各自的差异和区别，显示了自己与众不同的个性，以及确认了自己在这个世界中不可动摇的位置——他能够站在这个位置上对世界和他人发言而不受惩罚，不必害怕重新丧失这份财产。

（2002 年）

为阿伦特一辩

几乎所有的女权主义者都约好了似的，对汉娜·阿伦特保持沉默。这位在当代政治哲学领域作出卓越贡献的女性，并没有进入同样以政治目标为己任的女权主义视野。这当然首先是因为阿伦特在公共活动（公共言论）中从来不以自己的女性身份自居，她绝不以女性个人的声音发言。1952年普林斯顿大学请她主持极具声誉的克里斯蒂安·高斯讲座，强调她作为第一名女性令她感到不快。这不难理解。对于一个意识到自己心智上的完整、体验到自己身上足够力量的人来说，把她放在一个需要加以突出的性别的位置上，对她而言肯定不是奖赏。

不与阿伦特为伍的另外一个可能的理由是她与海德格尔的关系。在今天更年轻更时髦的一代人看来，它不仅是哪儿不对劲的问题，还很可能是丢脸的和声名狼藉的。从表面上能得到的所有材料表明，从一开始这两人之间的关系就是不平等的。一个居高临下、滔滔不绝，另一个毕恭毕敬、洗耳恭听；一个感到对方只是肉体上的热情和吸引，另一个却同时领略对方全部的精神和灵魂；一个始终处于主动和支配的地位，以其老道圆滑的精心策划，控制对方和与对方的交往，另一个只能处于完全消极、被动的位置，任其摆布。如果说在最初4年的恋情中，阿伦特年轻无辜、情有可原的话——刚开始时她只是一个尚未涉世的18岁的女孩，而海德格尔已是35岁；那么，25年以后，尤其是当海德格尔与纳粹合作的丑行被公之于世之后，阿伦特对海德格尔仍一如既往地忠诚、维护，保持和他的继续交往甚至为他辩护，为在美国出版他的著作而极力奔波，一再努力希望和他单独相处，就显得非常不可思议了。不管是从承担犹太人悲惨处境为起点建立自己学说的卓越思想家的眼光，还是以一个在人格和事业上都完全成熟的女性身份，她的做法——用常挂在人们嘴边的一句话来说——显得“没有必要”。何况在后来这整个过程中，她已经从个人交往的角度一再意识到海德格尔的某些人格缺陷，他的种种不能自圆其说，

"天才和谎话的大杂烩"(给雅斯贝尔斯的信),乃至阿伦特在事业上始终得不到海德格尔的公正肯定,所有这些,竟然都没有妨碍阿伦特与海德格尔恢复和进一步建立联系,哪怕这种关系后来严格被限制在友谊的范围之内。

这是一种怎样的力量?怎样的推动力?到底因为什么,使得这位在公共生活和公共领域中活力非凡、一身正气的超拔的女性,在她的个人生活中要忍受如此的不公正?

阿伦特属于对自身坦然、坦率的那样一种人。她意识到自己身上的种种力量,它们的两个对立的极端是智性和情欲。任何一个正常的人,只要他还没有被诸如功名利禄所扭曲的话,也能体验得到自己身上的这些力量。然而在某种意义上,也可以说人们拥有什么他就惧怕什么,他恰恰恐惧自己具备的东西。对于同时拥有智性和情欲力量的人来说,他的一个特殊的恐惧是,生怕其中的一个会毁了另一个。最常见的情况是,对于立志从事智性活动的人来说,他更恐惧情欲的力量会毁了智性的力量,因为这毕竟是他的安身立命之本。渐渐地,这会造成一种障碍,使得这些人远离情欲,把自己局限在日复一日单调枯燥的书案工作之中,忘记了人来到这个世界上并不是仅仅受这种罪。只有极少数的人能够跨越这种障碍,仍然把自己当做整体的人加以对待和体验。

最初阿伦特和海德格尔幽会时,这位老师向他忠实的女学生到底说了些什么,人们只能想像,具体的不得而知。显然,年轻的姑娘给人这样的信任:在她的生气勃勃背后,有一种罕见的坚韧、坚忍的力量,但它们并不导致固执和孤僻,相反,却径直走向敞开、接纳和承受,随时准备迎接从天而降的任何好东西。她天性完整、敏感和丰厚。一旦有可能,一经春风化雨,她身上潜藏的所有优秀品质,就会以不可思议的方式生长和崭露头角,让人惊讶不已。这正是海德格尔最希望见到乃至暗中等待的。这位以其"离经叛道"跃居要位的年轻哲学教授,他的理论本身要求一种实践,一种实实在在的"返回"和"照亮",一种具体的"出世入化"。说他对阿伦特仅仅有一种肉体上的兴趣是不公正的,他不可能对其他拥有年轻芬芳肉体的姑娘也有同样的兴趣,阿伦特与他的理论及事业并存。如果把倾听也看做一种言说的话,阿伦特非同寻常的、无尽的倾听和吸纳已经参与了他智性的创造活动,拓宽和变动着他的视野(这是海德格尔后来承认

的)。与他人不同的是,年轻的姑娘还提供了一种来自生命的结结实实的担保。对阿伦特来说,毋庸置疑,她超俗的气质、智性方面的野心和生命涌动的激情,在海德格尔那里也得到了结结实实的实现和担保。很难想像,还有别的人能够做到这一点。若干年以后,阿伦特仍然执迷不悟地将之称为“伟大的爱”。这在今天生命力趋向孱弱或习惯于“灵”与“肉”分离的人们看来是无法想像的。在这个意义上,这对师生之间表面上的不平等,是与他们某种实质上平等同时并存的:在生命的质量方面、在心性的完整方面和超越的情怀方面,这两人是旗鼓相当的。只是目前阿伦特还没有来得及显示出这一点。作为当事人的海德格尔此时或后来是否明白和承认,这都不重要。

如果情况是这样,那么,海德格尔是在何种意义上“控制”着阿伦特?由海德格尔来发出的那些“信号”在何种程度上对阿伦特起作用?回答只能是一个:在阿伦特愿意接受的份上。阿伦特从海德格尔那里得到了什么,海德格尔对她意味着什么,这无须他人置喙。全部的解释权在阿伦特那里。

问题或许这样被提出来:为什么阿伦特如此心甘情愿?她如此被动和服从说明了什么?

女人和男人这点也不一样:女人较少功名的考虑。相对来说,女孩是在一种无忧无虑的气氛中长大的,没有人对她的前途有过多的展望和期待。她可以做事情,也可以不做事情,全看偶然的情况而定。也许这种状况对于女人的天性是一种保护:她可以更多地面对自己。如果是陷入了爱情,女人也更可能不顾一切,以一种抛却万事万物的方式,全然不顾世俗的考虑。男人则小心翼翼,万般顾忌,考虑到诸如“一生的名节”,一辈子(或半辈子)辛辛苦苦建立起来的“世功”。当然个别的情况除外。

然而对于富有智性的人来说,不管是男人还是女人,情况都还要更复杂一些。他们有保持自身独立性的强烈要求,有需要独处的迫切心愿,这是保证智性活动的起码条件。要想富有成果地进行思考,必须是连续性的不间断的,不受任何外部搅扰的;因此不能在所需要的时候单独和自己呆在一起,哪怕心思放在别人身上而不能收回来,都能引起“思”者的某些内部恐慌。于是,外在的约束自然地会变成一种内在的恐惧:担心在爱情或情欲掀起的波涛中丧失自我。有智性的女人在这方面的恐惧并不亚于

男人，甚至比男人更甚。她不仅担心自己是否还能保持独立的思考，还要担心对方能否保持自己的全部完整，生怕自己无边无际的爱将对方的生活搅乱，让对方陷入覆水难收的一团糟之中。一旦对方丧失了独立性，她自己则毫无独立性可言；而缺少各自独立性、缺少自由的爱，则也是完全不能忍受的。

对阿伦特来说，海德格尔的独立性就是她本人的独立性。海德格尔在何种程度上能承受他自己对阿伦特的爱和阿伦特对他的爱，则也是阿伦特所能承受和所愿意接受的限度。她和海德格尔分享同一种恐惧。这不是在世俗的意义上来理解或计较的，而是拥有精神生活的人都能体验得到并互相默契的。在这个意义上，掌握主动权的一方甚至更难。他为自己留下的天地，也是为对方留下的天地。而这个尺寸怎么把握？怎么让双方都感到爱的洋溢而又不至于丧失自己？海德格尔会比阿伦特感到更沉重。相对而言，阿伦特可以少负一点责任。她宁愿把这个大难题交给海德格尔，让他去安排吧，让他去主宰吧。只要自己的爱不去伤害对方乃至伤害自己。本来这就是一份从天而降的礼物，也许是自己不该得的。海德格尔没有对她做过任何诺言，她也决不指望更多。这里面没有什么老师和学生、控制者和被控制者的关系问题。像阿伦特这样意识到自身力量的聪慧的女人，她不会不知道"被动"也是一种"主动"。

没有任何证据表明，海德格尔是一个"榨取女人"的那种男人。在和一个倾听者的关系中，他是付出者。何况这肯定不是一般意义上的付出。整整四年，也许他感到能量的过度消耗而疲惫了？也许他需要重新回到自己的独处状态？他感到他和阿伦特之间暂时不会再有什么激动人心的内容？当阿伦特还没有来得及向他表达远走的愿望时，他却主动提了出来，尽管理由是那么明显地可笑。又一次地，他承担了"罪过"。他维护了自己也维护了阿伦特。包括现在，谁都不难看出，他俩分开为好。这种"无世界性"的状况应该结束了。

阿伦特是矛盾的。她既想走，又不想走。既想拥有"伟大的爱"，又不想失去自己的独立人格。但分手的话最好不要由她来说出。她不想承担这种东西。还是让她一味地保持自己的"消极"状态吧。

这是不是一个性格问题？像阿伦特这样的女人，在离开男人之后，她永远不会细数自己在哪儿受了损失，列出自己的"伤痛"，并把它们当做自

我炫耀和炫耀给世人的东西(如果碰巧是一个女作家,那她就有事可做了)。像过去一样,她全部、无条件地默默地承受了下来,"照单全收"。这样做显示了:一方面,她为自己的行为负责,她是独立的、自愿的,她和海德格尔处成那样一种关系仅仅表明她是一个自我决断的人,别人怎么看,她不在乎;另一方面,她天生不会计较,相反,更适合感激和感谢,她考虑得更多的是海德格尔给予她的东西——那是一份非凡的礼物,使得她的生命得以像现在这样壮大和宽阔。没有海德格尔是不可想像的,包括她一向的独立性。离开海德格尔时,她的独立性及所需要的孤独,不只是她个人的,还有海德格尔的,是双份的。

这是一位心智完整的女人。她知道如何避开那些不健全的东西,尽可能地保持自己生命、头脑和感情的健康和质量。她是不受伤害的,尽管她也有十分惶悚的时刻。她的生长性在她一切优秀品质中居于领先地位。

初版于1951年的阿伦特第一部重要著作《极权主义的起源》中,这位往日的学生对老师的学说做了明显的清算。这是由阿伦特的流亡的犹太人身份所决定的。这种清算包括把对于"孤独"的欣赏变为对于"孤独"的批判。"思"需要"孤独",但人们和世界的关系不只是"思"。"思"的界限不是这个世界的界限。"恐怖只有对那些相互隔离的孤独的人才能实施绝对统治,所以,一切专制政府主要关注的事情之一就是造成这种孤独。孤立会成为恐怖的开端,它当然是恐怖的最肥沃的土壤,它总是恐怖的结果。这种孤独本身就是极权主义的前兆;它的标志是无能,在这意义上,力量总是来自于人的共同行动,即'一致行动';根据定义,孤立的人是无力的。"

正是为这本书的出版宣传,阿伦特战后第二次回到德国,见到了海德格尔。她看到的不是一个著名的哲学家,而是一个"被罪恶的留言和伤人的诋毁摧垮了的老人"。阿伦特重又复燃了对他的奇特感情。时隔25年,她此番才告诉他,当年"我离开马堡大学,只因为你的缘故"。说出这句话不只是解释当年的行为,也不仅是给这位正处于人生最倒霉时期的昔日情人的安慰,它表达了一种"现在时",意味着他们两人关系的一个新的起点。尽管这中间也有时断时续的情况,但所有迹象表明,他们曾经有过的过去并没有消失,阿伦特一如既往地站在海德格尔这边,一如既往地以自己特有的生命的热情试图给海德格尔的思想和生活注人活力。事情

到了这样的地步：只要海德格尔需要(更多的是阿伦特自己觉得这是他的需要)，她会把自己的事情放在一边，将海德格尔的事情置于自己的事情之上。海德格尔继续让她烦恼、苦涩、受苦和欢乐。这回不能说海德格尔是在控制他从前的女学生了，她是控制不了的。倒是她自己，一再陷入为海德格尔烦心而心烦，因自己无力摆脱而愤怒、焦虑。从同样身为女性的眼光来看，她对布留歇尔反复表达的依恋，有点像一个依然无助的人需要抓住一根救命稻草，需要把自己拴住。当年她和海德格尔在一起时，她是惶恐的，布留歇尔给了她踏实可靠的感觉；但海德格尔再度出现之后，这种惶恐接踵而至，到死也没有摆脱。这真是令人称奇了！我想起弗吉尼亚·伍尔夫在谈到俄国小说家及小说中出现的人物时说的一句话："这些人活得多认真啊！"

海德格尔有福了！他遇上的这个女人，比他小 17 岁，带来的完全是生气勃勃的另外一幅景象。她贪婪地吸收和承纳他的一切：思想和肉体、最深的灵魂和浪漫的想像力，对古代的向往和对未来的憧憬(且不管在什么意义上)。她既是他的情人、亲昵的肉体关系的对象，又是他富有磁性的话语的倾听者、灵感的激发者，后来竟在另外一条道路上，成为他思想和事业的非同寻常的传承者和发展者。这里禁不住让人想说海德格尔几句好话：这肯定是个有特殊魅力的男人。我指的是在心智上有着非同寻常的吸引力和超越的力量。他肯定不是一个俗物。他的确需要听众，那是因为他的思想是在和听众的关系中，在与对方有形无形的设置、变换、调整中逐渐显露出来的。在这个意义上，他自身首先是个忠实的倾听者，倾听他的听众各种微妙的反应和动静，在得知这些反应之后并因为有了这些反应，再去倾听自己身上才冒出的新的思想。那是一些一分钟前还不属于他的想法，现在由他的嘴巴说出来，令他自己也大吃一惊。他为自己留下的最大的可能性也是为对方准备的。正和言说者也在倾听一样，倾听者同时也在无声地言说。她知道自己参与了某种创造。从谈话的开始到末了，她也同样走出远远的一大截，那完全是用她自己的双脚走出来的。比起这样微妙、激动人心的谈话本身，从中所产生的东西归于谁的名下，以谁的名义发表，这已经是完全无足轻重的了。甚至是谁在说，谁在听，这都无关紧要了。有一种东西在他们之间发生、生长、壮大，它支配和牵动着他们两个人，像支配和牵动着两个木偶。那些话题从古到今始终

存在，曾经支配和牵动了多少杰出的英才！哪怕这种谈话最后什么也没留下来，其过程本身已经足够了——他们之间曾经有过的那些令人心醉的、灵魂出窍的时刻，感觉到自己处在"天外之天"的瞬间。"没有人像你那样演讲，以前也不曾有过。"1974年（阿伦特去世前一年）她在给他的信中写道，依然满怀深情。言谈者和倾听者之间、男女之间这样一种奇特的对话关系，是任何一种有关权力话语的理论解释不了的。

阿伦特更加有福！她碰上了海德格尔！尽管海德格尔的学说中有"反智主义"的嫌疑，但他本人远远不是一个思想上的懒汉，而且他喜欢有智性和富有挑战性的女人，不只是阿伦特，他的妻子和他后来的那位女友都属于这一类。这是一个真正热爱智慧的男人所需要的，他要把精神活动造成一种生活，而不是把某个东西仅仅当做职业或竞技的手段。除了他的抽象气质，作为一个男人，他肯定也不失某种魅力。他和阿伦特分享作为一个人的那种完整性。当然，阿伦特的这份福气也不是天上掉下来的，也是她通过自己卓绝的努力争取来的。可以肯定地说，没有阿伦特，海德格尔不会是现在这样的面貌，他不会拥有对世界、对今天如此的开放性。在这个意义上，是阿伦特创造了这个海德格尔。她一直深信只有自己最理解这位真正的大哲学家，是有她充分的理由的（尽管这点造成了她对海德格尔妻子的某些不公正）。

阿伦特在世界面前表现出来的公正宽广的胸怀，首先表现为她对自己是公正宽广的。她无法怨恨海德格尔，她无法允许自己身上出现这种东西；虽然后者给予她的苦恼并不亚于任何一个讨厌的男人给予女人的，但她拥有一种奇特的力量遏制住了自己身上这种负面的力量；她既不愿意去怨恨，也有能力将种种怨恨和不满严格限制在不失自己尊严的水准之上。对她来说，与其怨恨和背叛，不如忠诚和忠直，这是保持自身完整一致性的要求使然。她不能容忍自己身上漏洞百出、四分五裂，活得像一件破衣服，像我们今天大多数的人那样。从心气上来说，她不能容忍自己的失败；让她相信自己曾经深爱过的男人是一个不值得她付出的人，这是令她难以接受的。即使偶尔产生过这样的念头，和感到某些蛛丝马迹，她也要全力以赴地去加以弥补。不能让这个男人消沉和颓废下去，不能看着他失败。眼看着所爱的男人无法自救，看着他经受羞辱，这是任何一个优秀的女人所无法忍受的。他们的这种失败，比女人自己的失败还要惨。

选择无非是两条：要么去帮助他，要么走开。阿伦特选择了前者，这是她天性的高贵，也是由于她对于这个男人的深信不疑。她的慷慨无私还在于，一有机会，她就恰如其分地表达出对这个男人的敬意和感激。说出这一点，对她其实并不丢脸；相反，对于他们两人，都是莫大的奖赏。在她的重要著作《人的条件》（*The Human Condition*，德文版为《积极生活》，*Vita Activa*）出版之后，她让出版商给海德格尔寄书，并在给他的信中写道："它直接产生于马堡的那段日子，无论如何这一切都应归于你。"在另一张纸上，她写下了一首没有寄出的诗：

这本书的献词空着
我怎么把它题献给你
给我信赖的人
给我忠诚于他
却没有挽留住的人
无论怎样
都满含爱意

这个女人，让人艳羡死了。

（2000 年）

承担做不同的犹太人

朱学勤先生在《为什么生活在表层》一文中，提醒人们注意除了一般所说的伯林的三大背景（犹太、俄罗斯、英国）之外，还有他的德语背景——他小时候所居住的里嘉地区通行的是德语。由此他想到了汉娜·阿伦特，将他们并列起来——同为犹太人，“汉娜这一生所目击的历史事件，伯林都未漏过，而伯林的另一些经历，汉娜则无缘亲历。”朱先生不无遗憾地说：“那本《极权主义的起源》，如果是由既听懂德语、又目击俄罗斯革命、还见证犹太命运的伯林写出，或许能写得更有力度。”当然，与阿伦特的比较只是该文中非常次要的一个小点，是用来支持这篇文章的基本观点的：伯林是如此生活在表层，因为种种原因回避了他本该承担的沉重的生活和历史。但在读完同一本书（《以撒·伯林的一生》，迈克·伊格纳蒂夫著，高毅、高煜译）后，我深感书中另外一些富有意义的信息不应该被忽略；尤其在“承担”与否的问题上，伯林只是采取了一种不同的方式，他的表现，并非一个“表面”或一个“轻”字所能概括。这一点，在如何做一个犹太人的问题上体现得更为突出和更具有挑战性。

伯林的父亲门德尔10岁时被选做家族事业的继承人来到里嘉，在这里他所受的是德国式的世俗教育，在生意上所用的语言是德语和俄语。他从来不和儿子说自己小时候在家时所用的意第绪语，不熟悉犹太经典，是位比较典型的被同化了的犹太商人。比较起来，伯林母亲身上的犹太色彩更加浓厚，她出生在一个严守犹太习俗的家庭里，在东沛西颠的流浪生涯中一有可能，便立即恢复犹太人的饮食习惯。尽管不一定信教，但这个家庭始终遵守着犹太教的重要节日，如逾越节和赎罪日。伯林作为一个自由思想的知识分子，也继承了这样的习俗，在伦敦将这样的习惯保持终生。在他看来，遵守犹太教规与是否有信仰没有任何关系。

1914年，比有钱人受到苏维埃政府贬斥早几个年头，这个家庭作为犹太人经历了一次不小的尴尬。该年奥地利大公在萨拉热窝遇刺，沙俄帝

国和德意志帝国的关系立即陷人紧张状态，这使得与伯林家族同住里嘉地区的犹太人马上跌人两面夹攻、左右为难的境地。他们平时说的是德语，而身份却是俄国公民。俄国军队撤离时，因担心他们会投靠德国人，下令把他们驱赶到别的地方，里嘉的犹太人靠着贿赂才没有被赶走。这种复杂缠绕的境遇就像是一张纸被对摺了好几次，处于其中的人被裹挟在最里层。6岁的小伯林被保姆牵着在街上散步看到的一幕是：其他犹太人定居点的人们被赶到里嘉，他们沿街乞讨，其中有两位老人，一男一女，伯林将手中的饼干递给老爷爷，却被老奶奶一把抢走。“他每天只要吃一顿”，说着她自己就狼吞虎咽起来。对一个没有挨过饿的孩子来说，这种情况造成的刺激肯定比挨过饿的孩子要深。次年伯林父亲的贮木场被一把大火烧毁。他指控贮木场的德国场主故意纵火，这时德国人却反咬一口，说他是为索取保险金而放火。面临这场带有反犹色彩的纠纷，门德尔决定让妻儿躲到一个叫安德烈亚波尔的小镇。在这里伯林开始了他最早的上学经历：他与伐木工人的孩子们在一起坐在板凳上，接受犹太宗教教育。他从一位老拉比那里学会了希伯来字母。有一回，拉比上完课后，对幼小的听众说：“亲爱的孩子们，你们长大后将会体会到，这些字母个个都是犹太人的血和泪。”80年后，当他和年轻的传记作者迈克·伊格纳蒂夫提及此事时，一度激动得不能自已，过了一会儿说，“那是犹太人的历史。”

对柏林这样极度敏感、善于换到别人的位置上去体验对方感受的人来说，不一定只有自己亲身经历的才有深刻的体会，不一定自己的悲剧才是悲剧。直接落到他们家头上的事情有：1920年他们全家离开彼得格勒回里嘉的途中，于夜行火车上碰到了几个拉脱维亚人，他们一坐下就起劲地说起仇犹的话，以为周围的人听不懂。可是伯林的母亲玛丽听懂了并立刻发表了尖锐的批评。于是这些拉脱维亚人就指控玛丽是共产党间谍，警察上车要带走玛丽。门德尔又一次付了贿金，才使玛丽脱身。这件事更是帮助伯林确立了自己的犹太人身份。后来回忆这件事时，他说了如下的话：“我们是犹太人……我们不是俄罗斯人，也不是拉脱维亚人，我们是另外一类人。我们得有个国家。我们没有理由要永远这样提心吊胆地生活。更重要的是，我们没有道理要否认它、隐藏它——这样做有失尊严，也不会奏效。这就是我母亲的意思。”在这一点上，母亲们的做法很是相似：当小阿伦特在学校里听到来自老师的反犹言论时，她的母亲立即写

信给有关方面予以反击，阿伦特于是可以理直气壮地逃学。尽管这两人年岁相仿(出身于1906年的阿伦特年长3岁)，从童年的情况来看，还是伯林卷入犹太人的身份更深一些。

每一个流亡的犹太人其身份都是双重的：犹太人和所离开的那个国家。现在人们喜欢谈论伯林在英国迅速的同化天赋，试想看如果不同化又能怎么样？他在英国是继续做犹太人呢还是继续做俄国人？进一步来说，是否存在允许他们这些一再失去了家园的人不同化的可能性？至少此时还看不出这种可能，等到形势继续发展甚至恶化之后或许有可能，当然也并非必然。

20世纪30年代牛津分析哲学时期，伯林与同行艾尔之间关于犹太人的分歧不可忽略。他们同属于一个聪明、爱嘲弄的、才高八斗的年轻学人圈子。艾尔后来成为逻辑实证论重要的代表人物他有一半犹太人血统。在艾尔看来，犹太特性是一种返祖现象，有理性头脑的人都应该摒弃这种原始的东西；然而伯林却坚持这是一种民族的个性，可以对它进行研究分析，但决不可以摒弃它或超越它。

1938年秋天开始，伯林在伦敦拜访了从纳粹暴行下逃出来的一些名望卓著的难民，其中包括七旬以上的老人弗洛伊德、犹太复国主义运动的领导人查姆·魏兹曼。伯林很快被后者所吸引，与魏兹曼的会面对他以后的生活产生了重大的影响。

1941年1月伯林作为英国情报部的工作人员启程前往纽约。4月份，阿伦特和她的丈夫海因利希流亡逃到了此地。1942年伯林和阿伦特见过一面，当时阿伦特正在为一个犹太复国主义组织做救济工作。恰好一桩有关犹太军队的话题，令他们在不同场所发表了完全相反的观点，虽然不是针锋相对。阿伦特在流亡者的杂志《建设》上发表文章，响应她的老朋友布鲁门费尔德(此人把犹太人的视角引进阿伦特的生活)的主张，呼吁建立犹太人自己的军队，“作为犹太人受到攻击者，必须以犹太人的身份还击”。她认为犹太人需要自己武装起来参与战争，还击希特勒的军队，才能最终掌握自己的命运和捍卫自己的尊严。而此时为英国官方服务的伯林，针对在巴勒斯坦是否建立犹太军队提出了激烈的反对意见。他的理由是建立犹太军队不仅没有必要，而且有害。前者是说犹太人可以作为个人加入英国或其他国家的军队；后者的意思是武装起来的犹太人会

加剧巴勒斯坦地区的紧张局势，导致阿拉伯人对英国人持敌对态度。还有一条伯林不能公开说出来，那就是如果把武器交给巴勒斯坦地区的犹太人，他们终究有一天会调转枪口用来反对英国人自己。事实上当时由英国人托管的巴勒斯坦境内犹太人和英国政府的矛盾已经很深。当越来越多的难民前往巴勒斯坦避难时，英国政府下令限制移民人数；英国人自己的算盘只是想让犹太人成为巴勒斯坦国家中的少数民族。这时还发生了这样一件事情：一艘名叫斯特鲁玛的流亡船只在巴勒斯坦港口停靠数日又被拖回公海，听任其自生自灭。结果由于载员太多而无法灵活行驶的这只船终于如某些人的意愿那样沉没了，除了两名逃生者外，其余700多名乘客沉入大海，其中有一半妇女和儿童。这件事情发生之后，巴勒斯坦境内出现了像"伊尔贡"这样的犹太地下军队组织，目标在于打击英国机构和人员，制造了一系列令人反感的恐怖活动。伯林起先的担心得到了证实。阿伦特马上抨击这些恐怖主义者为"炸弹庸人"，追随一种完全陈旧的敌友模式，不负责任地胡作非为。她驳斥流行的"反犹主义不可避免"的观点，认为它可能引致将犹太人看做上帝的选民而使犹太人处于一个敌对的世界当中。继而阿伦特调整了自己原先的犹太复国主义立场，她放弃了这个立场并转而批评它。相比之下，越到后来，伯林的犹太复国主义思想却变得越加明晰和坚定。

阿伦特不主张视一个犹太人自己的国家为面对反犹主义时的惟一去处。她的主要理由是巴勒斯坦已经是一块热土，是被阿拉伯居民所包围的，而要在犹太人和阿拉伯居民之间达成谅解是很难的。如果是在一个犹太人的国家里，与作为少数的非犹太人达成谅解则更难，因为这些非犹太人只能享有少数的权利。再者，一个新建的犹太人自己的国家不免要受到某个大国的控制。由于和周边邻居的紧张关系，一个犹太人的国家很可能成为一个斯巴达那样的武夫部落，不得不牺牲经济和文化上的发展，把大量的人力、精力、财力花在军事防御方面。阿伦特的结论是，只能放弃所有民族国家的计划，即使是"双边国家"之类都是不彻底的。1942年4月，在华盛顿比尔摩尔饭店犹太人组织代表大会通过了一份赞同犹太复国主义的宣言，一位叫做本·古里安的犹太复国主义者的主张（此人激烈地主张建立犹太军队）占了上风。阿伦特就此退出了这项运动。阿伦特的这些思路和她后来成熟地表达出来的立场是一致的：即从根本上

说，阿伦特认为犹太人的问题是一个政治问题；从犹太人的处境中所暴露的是现代政治制度的缺陷——将一些人放逐到社会政治生活之外，取消了他们的公民参与权利。她推荐的是古典共和主义的解决途径。

此时的伯林处于不止一种夹缝当中。作为一个犹太复国主义者，伯林憎恨那份限制移民巴勒斯坦的白皮书；但是作为一名英国官员，他却不得不为那个东西辩护。并且，在1942年犹太人会议上，已经成为他的亲密朋友的魏兹曼输给了前面说的那个本·古里安。尽管同样持有犹太复国主义立场，魏兹曼的观点更加温和。伯林于是面临着忠诚心的双重考验。他没有背弃老朋友魏兹曼，也没有背弃他所服务的英国外交部；在种种错综复杂的关系中他艰难地应付着，在不同的人们之间穿梭引线。其间还遇到了一件需要他"亮牌"的事情：有人提议罗斯福和丘吉尔发表联合声明，谴责犹太复国主义运动的骚动。伯林马上断定这对犹太人不利。为了阻止这个声明的出笼，他把事情先给捅出去了，结果达到了预期的目的。他的忠诚心最终要求他站在犹太人一边。某种深刻的道德上的困扰体现在——直到临终之前，他才把这件事的真相说出来。在以后的战争年代里，伯林成了决定犹太复国主义事务的核心人物之一。这期间他作为英国外交部新闻官员给丘吉尔写的新闻摘要很受丘吉尔的赏识，此事传出，使得伯林在英国和美国的政界、外交界及社会上的知名度大大提高，深受欢迎，说他"左右逢源、老练世故"也主要指的这段期间。但这并没有使伯林在战争结束之后，免除作为一个犹太人所受的屈辱待遇：1950年，有人提议圣詹姆斯俱乐部接纳伯林为会员，但另外有人提出"俱乐部决不要接纳有犹太血统的人"，伯林无奈撤回了自己的申请。也只是在战后，伯林才得知早年在里嘉的亲人的下落：1941年底，拉脱维亚的法西斯分子和德国警察把里嘉的犹太人集中起来，集体枪杀之后抛入了万人坑，其中包括伯林的外祖父和祖父及家人。

犹太人身份和英国人身份的冲突在战争结束之后也愈益突出。犹太人纷纷从难民营出来，涌向巴勒斯坦，犹太地下组织又开始攻击那里的英国托管当局，恐怖事件有增无减。伯林在为魏兹曼准备的一次重要发言中严厉地谴责了犹太恐怖活动："恐怖主义亵渎了我们的历史；嘲弄了犹太社会必须主张的理想；玷污了我们的旗帜；摒弃了我们对于世界自由的道德心的诉求。"1947年夏天，巴勒斯坦的犹太地下组织和英国政府的冲

突进一步白热化。已经到达那里的魏兹曼希望能见伯林一面,伯林欣然前往。在船舱中,他经常和犹太移民谈话,了解他们的情况。抵达港口时,同船的犹太人发现他们的一位同胞受到荷枪实弹的卫兵簇拥着的英国官员迎接,不免大吃一惊;但他们若是知道这位英国犹太人前往何处,他们会同样吃惊:大名鼎鼎的犹太复国主义者魏兹曼家。在这次谈话中,魏兹曼甚至恳求伯林离开牛津,不要再为非犹太人教书了,而是来此地接任他本人领导的班子,因为他已经足够老了。伯林当然知道自己的“根”在什么地方。当地各种犹太人力量之间的种种分裂也使伯林清醒地意识到:尽管始终是一个犹太复国主义者,但他在锡安山却没有什么立足之地。告别了魏兹曼,他又走访了来这里安家的亲戚。其中有一名叫伊扎克·萨德的姨夫正积极投身于独立战争之中,是犹太地下武装的精锐部队“帕尔马其”的缔造者之一,正在被英国人通缉。他们约定在特拉维夫的一条偏僻的街道上见面。1948 年 5 月,那位本·古里安宣布以色列独立。叙利亚、黎巴嫩和埃及军队纷纷发动进攻。正当耶路撒冷危在旦夕之际,伯林写信给魏兹曼,致贺他当选为以色列首任总统,愤怒抨击英国人参与攻击这个新的国家。这回他旗帜鲜明地站在反对英国政府的立场一边,当然,他的身份又回到了大学教授。知道自己不能为这个新建的国家做什么,伯林一次又一次地感到内疚。1948 年,他又一次写信给魏兹曼,向他表明,自己决不会背弃以色列,还强调他本人和魏兹曼的关系比其他一切关系都更令他骄傲。他写道:“在自己的同胞处于危难时刻选择了牛津,似乎是不可原谅的自私行为,甚至是一种轻浮行为。”但是,如果他不定下心来做一些实实在在的工作,他也将“瞧不起自己”。在此后几年内,其他的以色列国高级领导人包括古里安,都再三请求伯林去以色列工作。1950 年底,这位持强硬立场的古里安隐姓埋名来到伦敦(此时他已经是以色列总理,)与伯林在书店、旅馆讨论各种各样的问题;次年古里安欲和英国人商议联合行动夺取埃及的西奈时,想让伯林牵线担任他和丘吉尔之间的联系人。这个计划没有付诸实现,但可见伯林在以色列领导人眼中得到信任的程度。

花这么多篇幅来讲述伯林和犹太复国主义运动者之间的关系,是想用事实说明:这位以“消极自由”(甚至被理解为鼓吹“政治上的寂静主义”)而闻名的思想家,在有关犹太人的问题上,表现出了不同寻常的政治

热情；以“免于……”这种负面的句式为人们所熟悉的哲学教授，在犹太复国主义的问题上，他的态度和句式始终是肯定的和承担的。在犹太人的身份问题上，他不是回避的、消极的，而是积极的、卷人的，甚至是涉足很深的。20 世纪 50 年代初他第二次见到阿伦特。此时阿伦特早已放弃了她原先的犹太复国主义立场，而伯林对此深感不满。一个人在这么重要的问题上改变自己的观点，在他看来“是错误的”，尽管他本人同样担忧将巴勒斯坦地区当做无人居住的地方是一个危险的神话，同样反对针对英国人或阿拉伯人的恐怖暴力。1962 年，阿伦特出版了《艾克曼在耶路撒冷》一书，他对阿伦特在书中表达的欧洲犹太人本来是可以更有效地阻止大屠杀感到愤怒。他的角度完全是个人的：他想到了自己在里嘉的亲戚，父亲和母亲家族里那些善良、仁慈、胆怯的人们，由于没有抵抗党卫军，竟然受到远在纽约的人的批评，这种指责只是表现了某种道德上的自负。在伯林看来，处在安全境地的人决不可能对处于危险地区的人作出任何合乎道德的判断——甚至他们积极与敌人合作，都不能断然受到批评。这样的比较对笔者来说，显然决不是要决出一个是非善恶，也不是要“扬”谁“抑”谁，只是想清楚地表明，完全可以做不同的犹太人，他们都是有道德和有所承担的。而这正是伯林的观点，即使是真问题，也未必只有一个真的答案。“消极自由”和“积极生活”远非像在字面上显示的那样简单。

钱永祥先生在他《我总生活在表层》一文中，指出伯林“消极自由”、“积极自由”这两个对比的概念，并非伯林所创；在他分析两种自由以及“刺猬”和“狐狸”这些区分的前提(“母题”)时，钱先生指出这与韦伯的价值多元论同属一条思路。而韦伯在前，伯林却并没有提到过他，也没有提及自己的想法和韦伯的区别何在。关于后者，本人的一个不太成熟的看法是——在关于价值多元论这一点上，与其说伯林和韦伯相近，年轻的那一位可能受年长的那一位影响，不如说伯林受他的一位非常重要的同胞的影响，尽管他声称不喜欢此人的著作——陀思妥耶夫斯基。因为就伯林给出的论证过程来说，他的关于多元选择的立场，不是基于人的理性，而是人性中那些不可测的因素；不是基于理性价值的合理性，他反复强调的是人自身的矛盾、冲突、分裂，是它们导致了选择造成了损失和成为悲剧的根源。这些表述都可以在陀思妥耶夫斯基那里找到更加激烈、狂乱的形式。如此说来什么东西是伯林自己的呢？他本人到底提供了什么与

他生前死后所享有的巨大声誉相匹配？从某些角度看来，那仿佛是一个误会。但至少别人如何恭维伯林，那不是他本人的错。现在让我们换个角度看问题：伯林涉猎面广，深谙艺术，他本人身上艺术色彩很浓厚。而如果我们就他多次涉猎的音乐艺术来打个比方，是不是可以这样说，在思想领域中和在艺术领域中一样，有人是作曲家，有人是演奏家。不能说比如李赫特、奥伊斯特拉赫不重要；没有这些人，没有他们出色的演绎，巴赫、帕格尼尼就不可能走到一代代不同的听众面前。而伯林正是这样演奏型的思想家。正如别人所形容的，他能用最少、最精炼的语言，阐述在当时是最富有意义的思想。这样的工作难道没有意义吗？——在社会的大动荡、大分裂面前，在时代突然裂开的深渊面前，他给自己规定的任务不是加深这分裂，而是以演奏日常生活背景音乐的方式去弥补、去缝和、去安置。难道生活中能够没有巴赫？没有那些不同年代、不同民族之间都要具备的最基本的东西？这就是我阅读伯林既有点失望同时又觉得值得信赖的那种感觉。而如果说，他的大多数作品是一个演奏家的工作，那么关于犹太人问题这一块，用艺术界的“行话”来说，他做了一件“作品”，尽管这作品看上去不够宏伟，但的确是他的原创。这对于我们这些同样经受了太多磨难和在磨难中同样失去了许多宝贵的东西的人们来说，至今仍然是一个巨大的启示。

1951 年 5 月，一名叫亚瑟·凯斯特勒的反共作家接受了《犹太纪事》报的采访，他认为流散在外的犹太人只有两种选择：要么同化，摒弃犹太特性；要么迁居以色列，过完全的犹太生活。除此而外的任何选择都是假的。伯林立即予以还击。这年秋季，在同样的报纸上，他发表《犹太人的奴役和解放》一文，完整地阐释了以色列建国对于若干世纪流散各地的犹太人的意义，同时也是对自己所持的犹太复国主义立场的一个解释。他针锋相对地指出：在以色列建国之前，没有哪个犹太人能够自由地过纯粹的犹太人的生活，不被非犹太人所监视、压迫和扭曲；以色列国的建立之所以是争取自由的胜利，就是因为这“不仅仅让犹太人恢复了人的尊严和地位，更重要的是，她还让犹太人恢复了选择未来生活方式的个人权利”。但这并不是说，只有在以色列犹太人才过上了自由的生活。所谓要不同化、要不迁居的二元论，在伯林看来，是一种思想上的专横。“世上不愿在两种方式之间作出选择的人太多了，我们并不因此就谴责他们。一个大

哲学家说过,‘用人性这块弯曲的木材,从未造出过笔直的东西。’犹太人应该与其他民族一样有权改变他们的生活,去选择同化、迁居、隔离以及任何适合自己的生活方式。”在伯林看来,以色列并不是犹太人归属的必要条件,而是犹太人自由生活的必要条件。

1953年,伯林在英国—以色列协会发表了一次演讲。他赞扬这个新诞生的国家,因为她让犹太人摆脱了他们的历史,摆脱了他们一向如此的生活方式。“他们不必再做‘老于世故、下棋聊天的知识分子’了。在经过了一段苦难的历程之后,他们获得了‘做正常人’、‘保持身心健康’、甚至‘让自己懒散’的权利。如果以色列人‘不愿终生为600万死难的犹太人哀悼’,那也是他们的权利。他们不会忘记大屠杀,但也不必像‘一场黑色悲剧的沮丧的继承者’那样生活。”

以色列国的建立,使得犹太民族步人了和其他民族相同的轨道,确保了世界各地的犹太人可以自由地和富有尊严地选择自己的生活。伯林的复国主义观念不仅是停留在一个主权国家所带来的政治方面的满足,他同时更加深刻地触及了在一个主权国家背后,存在这个民族文化的共同形式,在这个共同形式——民族的历史、信仰、语言、艺术、风俗、生活方式等中,个人的身份、感情、价值观才有所归属,而这种归属或得到确认是一个人幸福和尊严的不可或缺的重要方面。如果一个人仅仅享受“免于……”的自由,却不能在所属的文化形式中得到辨认和体现,他仍然是不幸福的。在这个意义上,主权国家不仅是一个民族政治上的保证,而且是这个民族文化的共同形式的保证。但这并不等于说,主权国家的概念与民族文化的共同形式恰恰踩在同一条线上;实际的情况是——前者是后者的保证,却并非是后者的直接体现。造就一种悠久的民族文化与造成一个主权国家不能同日而语。由此,民族的问题就不仅是一个政治问题,同时还是一个文化及其归属的问题。关于民族文化的共同形式及其差异的种种表述,体现了伯林承担作为一个犹太人的更为深人的视角。

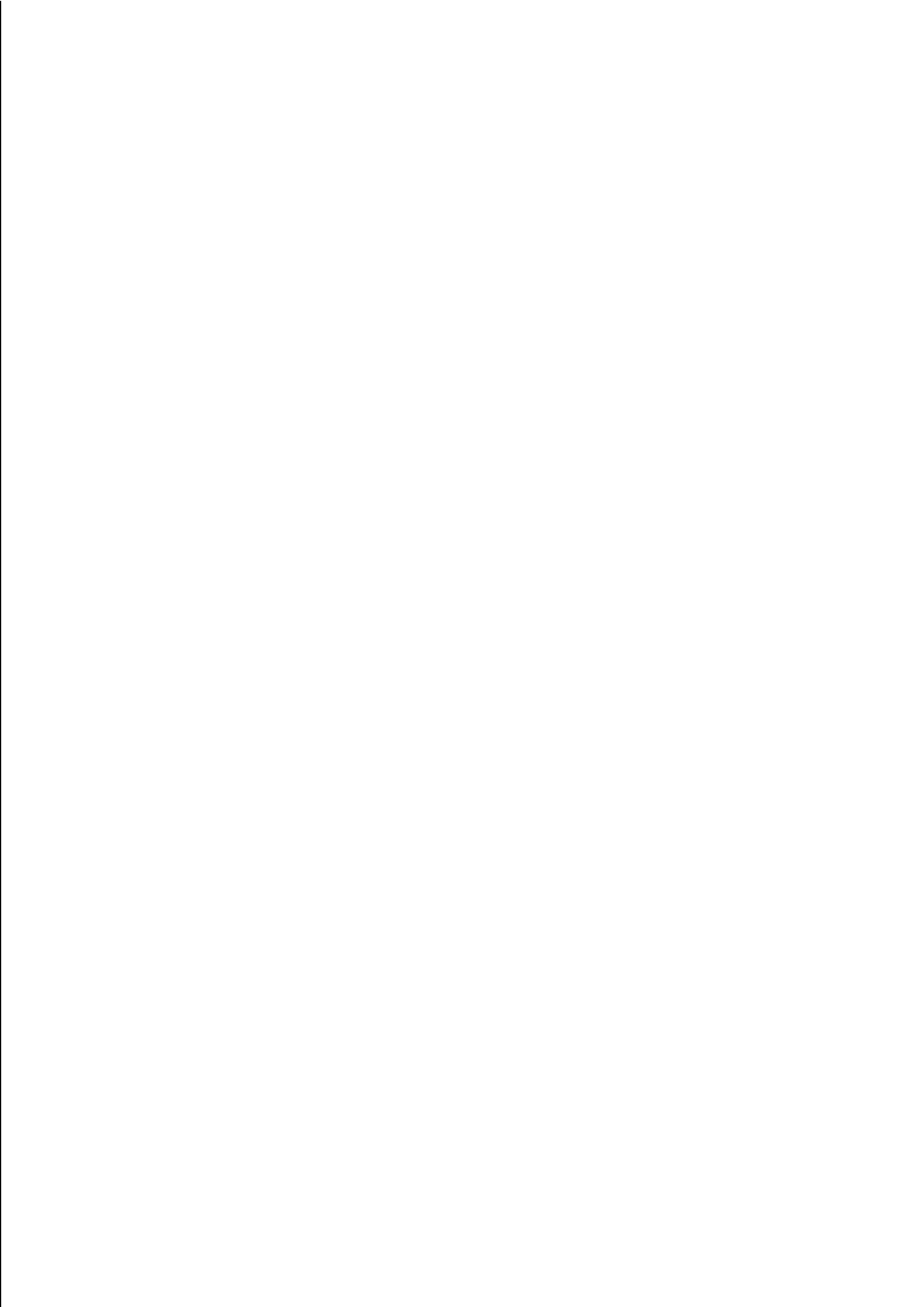
注:陀思妥耶夫斯基《地下室手记》[①] 中明确表达了对于人的理性能力的怀疑——即使是对人们有益的事情他们也未必去做。——“是谁第

① 《地下室手记》,伊信译,薇乾注,1版,37~38页,52页,商务印书馆,1995年6月。

一个声明，是谁第一个宣告，说人们只是因为不知道自己真正的利益，所以才做坏事的；又说如果给他以启蒙，让他看到真正的、正常的利益，那么他便停止干坏事，便会立即成为善良的和高尚的人……请问：在所有这几千年内，到底哪个时候曾有人只凭本身的利益而行动的？无数事实表明，人们明明知道，也就是说，完全懂得自己的真正利益所在，却把它们置之脑后，反而奔上另一条道路去冒险、去碰运气，既没有人也没有东西强迫他们这样做，却仿佛正是因为不愿走指明的道路而顽固地、任性地去闯另一条艰难的、愚蠢的，几乎是暗中摸索的道路。对这些事实又该怎么解释呢？可见这种固执和任性的确对他们比一切利益更加愉快……利益！什么是利益？你们能不能完全正确地负责肯定说，人的利益究竟是什么？人的利益有时不仅可能、而且甚至还应当在有的情况下为的正是宁愿希望坏的而不希望有利的，假如碰到这种情况，那该怎么样？但假如是这样的话，假如只可能有这种情况，那么一切规律就将化为乌有……”

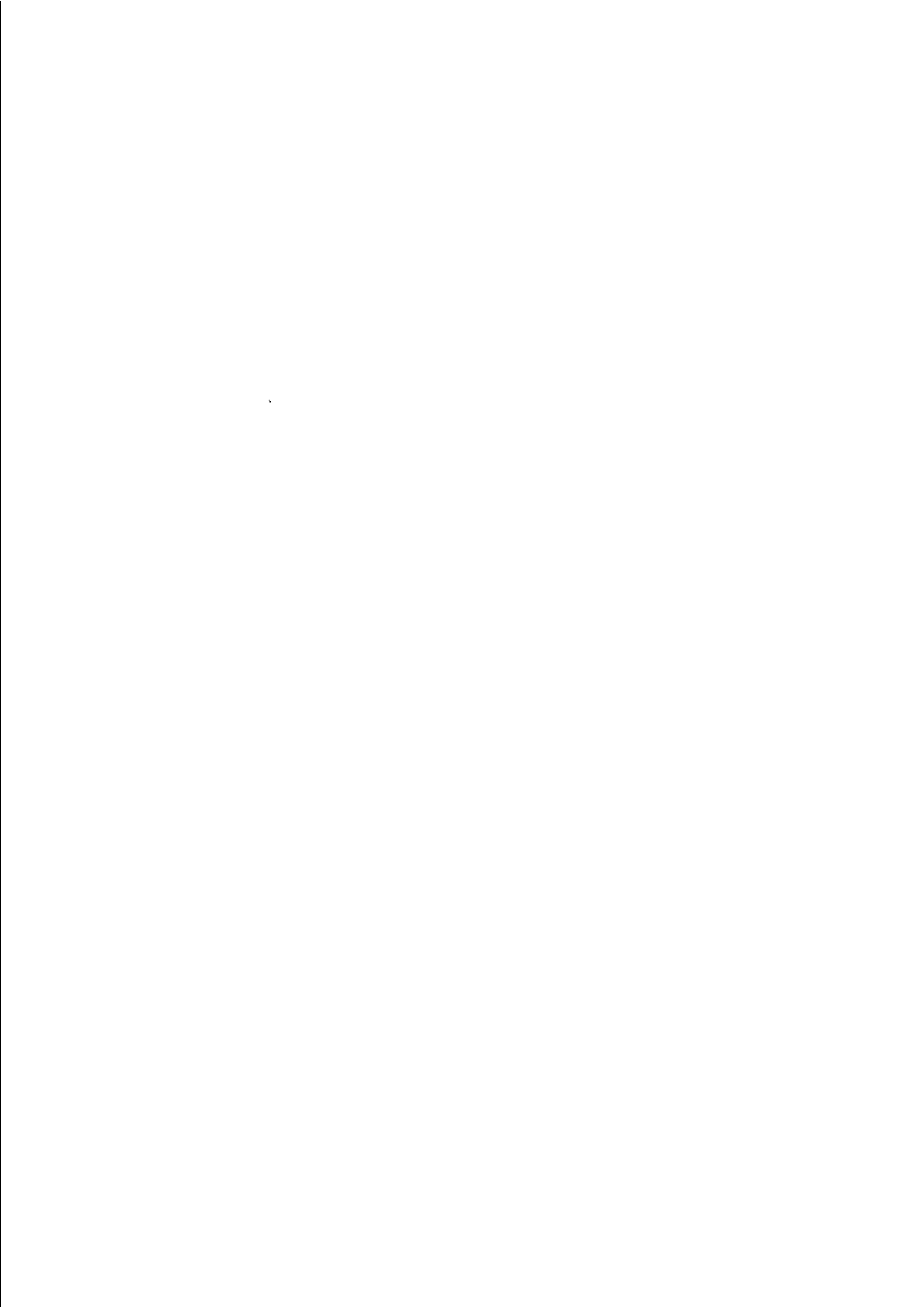
“……你们瞧，先生们，理性是个好东西，这用不着争辩，但理性终究不过是理性，它只能满足人的理智能力，但意愿却是整个生活的表现，即整个人的生活连同理性、连同一切内心的骚动的表现。虽然我们的生活在这种表现里常常表现得很糟糕，但它毕竟总还是生活，而不单纯是开开平方而已。譬如拿我来说，我完全自然地想为满足我的全部生活能力而生活，可并不是为了仅仅满足我的理性能力，即我的生活能力的一个二十分之一。理性能知道什么呢？理性只能知道它所能知道的东西(有的东西大概永远也不会知道；这虽然并不令人欣慰，但为什么不把它说出来呢?)，而人的本性是尽其所有，充分地活动的，有意识也罢，无意识也罢，即便是说谎。但毕竟是存在着。”

（2001 年）



第三辑　布拉格精神

☆　哈维尔以他实实在在的举动、业绩成为这个世界“善”的财富而不只是思想的财富，成为被称之为在后现代情境下“理想主义”和“反抗”的榜样。说到底，没有整个行为做支柱的言辞会失去它们应有的分量。最重要的底线是行为的底线。



驳米兰·昆德拉

——关于《被背叛的遗嘱》

一

昆德拉的这本仍然才华横溢和充满省略的书是以拉伯雷的《巨人传》为开头的。实际上，那部异想天开的传奇故事被用来向今天的读者发出挑战，至少是出了一道难题：能否欣赏这样的小说是对我们的人性是否健全、是否具有的幽默感的重大考验。一个叫巴努什的人为了报复羞辱他的商人，他向对方买来一只羊，把羊扔进海里，接着其他的羊纷纷跟着这只羊往水里跳。商贩们忙来忙去，结果自己也“扑通、扑通”地落进水中。巴努什手握一只桨，他的目的不是搭救这些人，而是阻止他们重新上船，同时用动听的语句向他们描述另外一个世界的美妙景象。结果这些人全部溺水而亡。旁人向巴努什表示祝贺，又添加了一句：他曾经为那头羊向商人付的钱白白浪费了。在讲完这个故事之后，昆德拉设想了好几个关于这个乱七八糟的场面的含义。它们到底说明了什么呢？“请猜一猜！”而他本人的答案是早已准备好了的：“每一个答案都是给傻瓜的陷阱。”也就是说，这仅仅是一场玩笑或狂欢而已，是现代精神的发明之一——幽默。而“不懂得开心的人们永远不懂得任何小说的艺术”。这听上去不禁有点让人噤若寒蝉了：一不小心，我们就被开除到不能理解这种开心和幽默的队伍中去，被打入对小说艺术一窍不通的另册。

类似的狂欢或幽默在昆德拉本人的作品中也屡屡可见。《生命中不能承受之轻》的突出之处是关于性场面游行示威式的或烟花爆竹般的壮观描写。而它们独特的魅力实际上在于产生一种令人眼花缭乱的效果。它当然是以1968年苏军入侵为背景的。关于这场流血冲突人们从中得到

的最深刻的印象是：少女们穿着短得难以置信的裙子，任意与马路上来往的行人接吻，以此来挑逗面前那些可怜的性饥渴的入侵士兵（而小伙子们则骑着摩托，挥舞着捷克国旗快速包围着入侵坦克）。这简直是另一场难得的狂欢节，昆德拉对此欣然表达道："入侵并不仅仅是一场悲剧，还是一种仇恨的狂欢，充满着奇怪的（永远无法解脱的）欢欣痛快。"

注意这里"无法解脱"这个词。这就是我为什么把这种狂欢称之为"欣快症"即一种病症的原因。这是一种奇特的、无法由自己终止下来的亢奋，仅仅是幽默的一种。在《被背叛的遗嘱》这本书的另一处，昆德拉又将其命名为《兴奋》。"兴奋意味着在'自己之外'。""兴奋的声学形象是叫喊。"那么，小说作为现代文明的产物之一，是否也意味着这种叫喊？至少，昆德拉本人的作品（尤其是作品中那些最精彩的段落）的确给人这样的震耳欲聋的印象，私人空间和公共场所、人物内心活动和自然景色的描绘都充满了喧闹、喧响。

昆德拉表明自己是那位16世纪快活的法国人遗产的继承者。不同也不幸的是，今天的读者是在一种"背叛"的传统中生长出来的，他们对待庞大固埃的"爸爸"和昆德拉的态度截然不同：对前者，人们并不以他故事中所提到的地点里真实发生的事情来要求他（这让那位继承人艳羡不已）；而对后者，人们却难以忘却作者写的是一个叫做布拉格的地方，免不了用在布拉格实际发生的种种复杂的事情来进行衡量、评判，于是发现这位作家对于自己原来所属的城市的描述是那么"不中肯"（伊凡·克里玛语），他笔下的布拉格是在那里住上一阵子、稍有能力的外国记者所能把握的。昆德拉认为这是一种快乐的传统丧失的缘故，他对今天的读者"哀其不幸，怒其不争"。这真是一场难解的官司：果真存在一个理想的小说的黄金时代？历史的发展仅仅表明自己是一场不适当的失误？将某种过去理想化是否和将未来理想化有着一些前后的继承关系？

二

狂欢的昆德拉的头脑是完全开放的，他不知道这样一些东西的界限：忠诚与背叛、光明与黑暗、灵与肉、真实与想像、行动与不行动、信仰与不

信仰、善与恶、可笑的事情与可怕的事情,以及音乐和小说,他把它们全部混杂在一起,随便交换各自的衣帽、面具,“模棱两可”、“绝妙的混乱”,简直就是彼此不分。“各种反论相汇合,并被推向极端。”“没有人正确,也没有人在这个盛大的相对性的狂欢节即作品中完全犯错误。”

这种对待世界的立场当然是宽宏大量的。关于小说,昆德拉指出它是“道德延期审判的领域”,这是一个近乎辉煌的结论。但令人困惑的是,一方面他如此反对任何过早下判断的那种武断,坚持“相对性”的立场,另一方面却对小说匆匆作出这种傲然的、一锤定音的规定。“小说是引人发笑的”,“不必把一切看得这么认真”,都是一种直截了当的、毫不含糊的表达。换句话来说,即对小说这种形式本身是否也可以“延期审判”,让它“模棱两可”、“绝妙混杂”呢?开心的故事和不开心的故事、悉心的思索和不正经的玩笑、多种声音的对话和黑色幽默,何必不让它们作为不同的小说样式兼容并存、互相切磋和彼此激励?在这本书中和其他地方,昆德拉一再提醒说,这个世界上大多数人的头脑是分作一半和另一半的,譬如说光明的一面和黑暗的一面,这一面决不和那一面沟通。我不敢说昆德拉本人是否解决了这样的对立。他如此不宽容地将除“玩笑”之外的其他小说逐出小说之外,将任何道德判断的合法性逐出小说之外,甚至将生活本身逐出小说之外,包括他将读者分为懂得幽默和不懂幽默的两种人,他都是在表达一种深化矛盾的情绪而不是包容、综合的立场,他几乎是在表达他的愤怒而不是快乐。他自己也并非什么时候都是“玩笑”、“幽默”和富有耐心的。引导人们去“开心”,这是不是也是一种教化?

在这本书的某些地方,这种决断和愤怒达到了难以控制的程度。安塞迈特原是斯特拉文斯基最忠实的朋友后来却成了后者的批评者,因为他反对斯氏拒绝把个人情感放到音乐中。昆德拉本人站在斯氏一方,这当然是他的选择,但他对安塞迈特的猛烈指责却不太符合他“延期审判”的立场。“见鬼!安塞迈特,最忠实的朋友,他知道什么是斯特拉文斯基心灵的贫乏?这位最热忱的朋友,他知道什么是斯特拉文斯基爱的能力?……我们能不能终有一天结束这个愚蠢的情感调查?这个心灵的恐怖?”这回可不像是一个狂欢者兴奋的喊叫了,听上去更像是一个受伤者的叫喊。这个人想要死死捂住什么东西,捍卫什么东西。有些事情我不宜说,实际上也不该由我这样年龄的人说。因为有些情况我自己也没有

经历过，我不敢断定假如我面对它们会采取什么立场。但我能明显感到在昆德拉竭力回避和拒绝某些东西的背后，存在着一种深深的隐痛。这个隐痛如此咬噬着他，也如此激怒着他，使得他在有些时候仍然像位斗士，悲哀的斗士。他为斯特拉文斯基所做的有力辩护不正像他本人最好的情感表白："……指责他心灵'枯燥'，是他们自己没有足够的心灵去理解他在音乐历史中游荡的背后是什么样的感情伤痕。"

这有什么奇怪的：在狂欢所包含的混乱的底部，蹲伏着一双始终忧郁的眼睛。思索总是从一个隐痛开始。一直在得出结论的做法（不管它们之间是多么不同），潜藏着难以释放的郁结。昆德拉并不像他自己所表明的那样，运用小说的方式打通了所有的界限，他的头脑和内心仍然有一部分是密不透光的。他的狂欢毋宁说是一种苦中作乐。"我的心抽紧，想着巴努什不再发笑的日子。"

欣快症的背后是羞辱、耻辱和失败。不，不说这个。

三

果真"人们一思索，上帝就发笑"？[1] 难道这句话本身不是深刻思索的结果？而它的出现是为了用来揶揄说这句话的人自己、是一种自嘲吗？听起来不像。这话出自犹太人民谚和出自昆德拉口中其含义毕竟不一样。

它仍然站在那个终极的立场上。它离上帝太近了，近得连上帝的表情都能看见。当其他人像傻瓜一样在黑暗中摸索同时纷纷掉人陷阱时，这个人已经得到了上帝特别的恩典，揣摩出了上帝的心思，他同上帝一道在旁边笑个不停。然而可以斗胆问一句：上帝他老人家岂能容忍身边有一个和他几乎平起平坐的人？此人真的是由上帝选出来充当自己的代言人和信使的吗？他站在那个笑傲人间的高度，简直就是以上帝的名义说话：

"我常想像拉伯雷有一天突然听到上帝的笑声，欧洲第一部伟大的小说就呱呱坠地了。小说艺术就是上帝笑声的回响。"

---

① 见《生命中不能承受之轻》，附录，337 页，作家出版社，1989。

“幽默:天神之光,把世界揭示在小说的模棱两可中,将人暴露在判断他人时深深的无能为力中……”

这些话表面上听来都是十分精彩和让人折服的(实际上我们大多数人处于和昆德拉一样的欣快症和忧郁之中),但细想起来,它们在什么地方隐埋着某种虚空的、不实在的东西,尤其是夸张的成分。人这种脆弱的必死者,这种肉身凡胎,怎么能够说他听见的恰恰就是上帝的声音?怎么能够站在那个最后的审判者的位置上、立在那块岩石上发言?指着某处说那就是最后的栖息地?看不出来昆德拉是那位“惟一的实在者”的信徒。但即使是,他也不能表明惟独自己理解了上帝的意图,上帝正好把真理放在他的口袋之中;而如果不是,他仅仅是采用一种古老而权威的形式说话,那么他便是一个伪预言家、伪代言人。他把自己生命经历中的某些东西塞到“上帝”的胸膛中,然后再把它掏了出来,说那便是“上帝”的心脏。

延期审判听上去是动人的,尤其是对于从来就未曾被赋予任何权力包括审判的权力的人们,这个表达恰好适应了他们彻底无能为力的处境,但它不能成为绝对的尺度(包括小说的绝对的尺度)——既然是人间的事务,为何不能由处于其中的人们部分地解决他们之间的问题?同样,笑当然也是很诱人的,谁愿意整天苦巴巴的呢?但实际上也有该笑的时候和不该笑的时候,笑得好和笑得不好(不自然)之分,有各式各样的笑、各式各样的幽默之区别。正如人们的生活是具体的一样,笑也是十分具体的,视情况而定的,不存在什么脱离或不需要上下文的、来自上天的惟一的笑。在它面前,人们只有匍匐在地,接受审判的份儿。不,他们可以拒绝这样一种几乎成了准上帝也即伪上帝、伪神灵的笑声,虚无的、空洞的笑声,它们的存在几乎是为了羞辱人类或人类的自我羞辱。

狂欢而伴随着狂部的昆德拉,还没有完全从他早年所迈人的神坛上走下来。

(1997年)

被剥夺者是危险的

——读影片《太阳灼人》

这是发生在俄罗斯特有的温情脉脉的外表之下阴险可怕的故事。传奇的内战英雄寇托夫在夏日别墅中度周末时，被一名不速之客打搅，因为“里通外国”的罪名而遭逮捕，坐上了开往内务部（即一去不复返之途）的车辆，一个温馨和谐的家庭由此破碎……

来人名叫密迪亚，此时37岁，出生于两个世纪交替之际的俄国贵族家庭，这个家庭中只允许讲法语。这位前贵族子弟长得一表人才，风度翩翩，多才多艺，弹得一手好钢琴。在那场铲除私有制的国内战争中，他的父母双双毙命。他只身投靠自己的音乐老师波瑞斯，他曾经是这位老师特别器重的得意门生。在这幢美丽的房子里，他与老师的女儿玛露莎一见钟情，很快便坠入爱河。密迪亚希望从此以后过上一份平静的生活，这一切看上去也是属于他的：豪华的贵族宅第，周遭迷人的风景，和他互相倾慕的美貌姑娘，他自己的青春和生活。但这时一项意外的指令把他派往国外，派往巴黎。寇托夫后来辩称当时的密迪亚是可以选择的，他可以选择去或者不去；但实际上他只是面临着留下来坐牢和以一走了之尝试自己运气的抉择。内务部雇用了密迪亚，让他在“钢琴师”的掩护下从事出卖本阶级的工作，他们答应这样做他就可以早日回家。一心想回到心爱的姑娘身边的年轻人相信了。他前后提供了8个前白军将领的情况，这些人被押到国内，未经审判便被就地处决。坦率地说，这项工作是连密迪亚本人也不齿的，他是被迫从事自己既不愿意又瞧不起的背叛和出卖的勾当。但他没有别的选择，作为一名被推翻的阶级的旧成员，他不具备选择和开始自己的生活的资格。因此他不得不参与这场游戏，不得不把自己的灵魂抵押给魔鬼。他变得冷漠绝情。旧地重游只是为了实行阴险的报复。

寇托夫不会讲法语，他来自和密迪亚背景不同的另一阶级。在和密

迪亚所属的那个阶级的殊死对抗中，他属于胜利者这一边。他在战争中建立了奇功，成了令人瞩目的非凡英雄。影片着力渲染了他如何受人敬仰及他深爱自己的妻子和小女儿的一面。导演本人扮演的这个角色和导演的女儿扮演的小姑娘娜蒂雅将一对父女之情表达得感人至深，旷世罕见。所有这些很容易令人产生一个错觉：寇托夫是一个值得称道的正面英雄形象。实际上远远不然。在几个关键地方，寇托夫人性中另外的一面还是暴露无遗：正是他本人派走了密迪亚，他继而做了这幢别墅的新主人；正是他拆散了一对热恋中的情人，他自己则做了那个可怜软弱的姑娘的丈夫。如此说来，那场革命对他来说，是一场权力、财产和地位的重新分配，把本来属于密迪亚的东西归到自己名下，说他是一个"新生的资产阶级分子"亦不过分，他的受益是以别人的受害为代价的。也恰恰是这个寇托夫，亲自"领导"着在国外"工作"的密迪亚，密迪亚凡事须向他汇报。没有比寇托夫更深知密迪亚的弱点的了。他正是利用着后者的弱点，为此也必须同时将自己已经占有玛露莎和那幢房子的事实隐瞒起来。密迪亚对这一切毫无所知，寇托夫则可以高高在上，乃至他后来有权对密迪亚说："我们像买下一个妓女那样买下了你。"连寇托夫也觉得有资格瞧不上这个出卖自己本阶级的人。是的，当密迪亚告发别人即践踏别人时也像妓女一样践踏了自己的尊严，他毁灭别人时也是在自我毁灭。但如果说密迪亚把灵魂交给了魔鬼，那么寇托夫便是举办这场交接仪式的那个人，并代表魔鬼一方在抵押书上签了字，以魔鬼的名义接纳了这个人的堕落。在这个游戏中寇托夫显得一点也不仁慈，他十分通晓这其中的游戏规则。因此当密迪亚在了解真相之后返回国内诬陷他犯了"间谍罪"，"20 世纪 20 年代起为日本人干，30 年代起为德国人干，并且还从事密谋杀害斯大林的活动。"此时寇托夫心中十分清楚这是怎么一回事，他所表示的惊讶和愤怒几乎不值一提。

这远远不是一个大仲马笔下的复仇故事。同样的内容，放在俄国的不同时期，也会呈现出不同的面貌。若是在卫国战争之前或之后一段时期，它是一个被推翻的阶级梦想恢复失去的天堂的故事，阶级敌人"人还在，心不死"；若是在"解冻"的 20 世纪 70 年代，它是一个遭受迫害的知识分子的故事，与心爱的人天各一方，备受折磨。1971 年毕业于莫斯科电影学院罗姆工作室的新一代导演尼基塔·米哈尔科夫于 1994 年拍摄的这部

影片在思想水准上远远超出了前两者。密迪亚作为旧贵族的一员，一夜之间被夺走了“生活、职业、爱情、祖国、信仰”，这种突然的变故和打击对于个人是很不幸的；然而从这种被剥夺的处境中并非直接生长出高大积极的东西，从遭受压抑中并非直接导向心灵的光明圣洁。换句话说，当一个人的外部生活遭到蹂躏时，他的内心生活也在劫难逃；当他外部生活的权利和资格被取消时，他对于这个世界的基本信任也将随之动摇和丧失。我指的是大多数人的情况，个别称得上是圣人的人除外。不可能一个人的外部生活已经不具有起码的人性和尊严，他还能保持完整、平衡的内心——信仰更坚定、意志更顽强、感情更丰富和心灵更温柔。人们对待这个世界的方式大抵是这个世界对待他的方式：如果他受到礼遇和尊敬，他便更有可能礼遇和尊敬别人；如果他感觉自己是遭排斥和受诅咒的，他最有可能的是也去排斥别人和诅咒这个世界。尽管在大多数情况下这是不自觉的。除了从自己的切身经验中，人们还能从别的什么地方获得有关世界的知识及看待世界的立场？从虚无中产生虚无，从黑暗中产生更大的黑暗。密迪亚后来之所以不顾一切地疯狂报复，来自他心中曾经是一度后来便永远降临的虚无和暗夜。寇托夫已经赢得了玛露莎的爱，就目前的情况而言，他是玛露莎生活中不可缺少的支柱，尤其是那个嫩草般令人不忍伤害的小女孩的称职的父亲。密迪亚毫不顾忌这些，毫不考虑带走寇托夫对现在这个温馨和睦的家庭造成的摧残。他曾经堕落的灵魂继续堕落下去。他无可挽救。在将从前的情人玛露莎的丈夫寇托夫置于死地之后，他的生活也不再具有任何正面的和反面的意义，他只有选择自杀。

寇托夫表面上与密迪亚反差很大：密迪亚文质彬彬、富有教养，寇托夫纯朴、憨直；但从某种意义上说，这两人是同一个人，有着共同的内在命运。来自另一阶级的寇托夫是位前被剥夺者，正是这种不公正待遇使得他揭竿而起，拿起武器，要求重新分配社会财富。然而他实际上所做的只是将文明的财富易一个姓名而已。对于密迪亚灵魂的堕落，他也负有不可推卸的责任。在他接受“新主人”的位置时，他是坐在别人的哭泣和呻吟之上，甚至生命和鲜血之上。从原先的不公正产生后来的不公正，从匮乏产生掠夺。

比较起来，我们的影视或文学作品表现迷乱动荡的历史中人们如何生活显得比较浮浅：总是一些人好另一些人不好；一些人使坏令另一些人

遭难；一些人是恶魔另一些人是天使或近乎天使；再不就是暗示有一个冥冥之中存在的恶意的神灵，他捉弄人们和使人们的头脑丧失理智。哪有这等便宜事？从那样的污泥浊水中出来，谁能说他“刀枪不入”？从来没有迷失或部分地迷失方向？更重要的是对这种迷失他本人应承担什么样的责任。一个人的生活在许多方面是不能自主的，灾难从天而降无法预料，但是这之后他对此采取什么样的态度不能说和他本人无关。现在我得部分地修正我前面的提法（情况经常是这样）：从虚无中并不必然或只能产生虚无。密迪亚也是有可能不去出卖那 8 个可怜的家伙的，他的处境是他自己所接受的。在这个意义上，寇托夫说他“是有选择的”，不是完全没有道理。这是导演本人立场的偶尔流露。同样密迪亚后来也不是非要动用契卡的车将寇托夫带走不可。一个人所做的事情最终是他自己所认可了的，在退到最后的意义上他要为自己的一切行为负责。当然，此番逻辑同样适用于寇托夫，他也必须为自己曾经的所作所为付出沉重代价。在这个具有哈维尔所说的“自主”游戏中，任何人都要担负起属于自己的那部分责任。我们未曾听说过魔鬼变成天使，但却见过成批的天使变成魔鬼。说到底这和人性中原本的恶有关系。一个动荡迷乱的社会正是将这种恶毫无顾忌和变本加厉地释放出来，借用历史之手它们得以畅通无阻。

但愿我没有把事情说得过分糟糕和悲观。我不想把这一切描述成仅仅是一种无法摆脱的恶性循环。我认为一个人是可以通过另外一种力量开始他的新生活的，那就是反省。反省包括他本人和本人的生活在内的种种不易察觉的人性的种种黑暗和缺陷。我知道有人在听到这种说法时会浮出轻蔑的冷嘲的微笑，但我仍然非常高兴我把这句话说了出来。

（1998 年）

布拉格精神

帅克的爸爸对他儿子帅克及其伙伴的描写满怀深情和毫不留情。这是发生在拘留营里的一幕。身患严重风湿症又一心要为国效劳的帅克被认为装病逃避兵役送到了这个地方。“好，把什么都脱掉，只剩下背心小裤衩，到第十六号牢去。”在十六号牢里，帅克看见20个人都穿着背心小裤衩。而要是他们的背心小裤衩不脏，要是窗口没有铁栅栏，就会以为是置身一间游泳场的更衣室。“明天有好戏看。有人带咱们去教堂听道理。咱们穿背心小裤衩的只能紧贴着讲坛下面站着。简直笑死人了。”第二天，那位将脚后跟的马扎子蹬得铿然作响的神甫果然劲头十足地登场了。20名穿背心小裤衩的光明天使在台下和善地望着他。“我赞成把你们这群人全枪毙掉，你们这群废料。”“你们应当先忙着追求天主，虱子回去再摸也不晚。”新的弥撒开始后，与会的教众微笑地欣赏他们的神甫如何反穿着祭衣，如何不动声色地把整句整句的经文都念乱了。并且实际上他把这天的节日也搞错了。这是因为他本人也是一名“新出壳的基督徒”吗？不仅如此。“他喝醉了。”

我不知道该怎么进一步阐释这些场景所包含的意义，一切都在其中了。令人惊讶的是这是怎样一位奇特的作者，他是怎样毫不费力、接二连三地弄出这种随随便便的笑话？极有耐心甚至是精雕细琢出这些乱七八糟的场面？要不他本人如同帅克一样，“是天底下最大的傻瓜”？要不他是许许多多这种“穿背心小裤衩的光明天使”中提炼出来的富有智慧的精华？在昆德拉的那本《被背叛的遗嘱》中，我感到至为遗憾的事情之一是他对自己本民族这位享有世界声誉的小说家哈谢克只字未提。要说幽默，中欧这个地方用捷克语写作的这位先生真是太够格了，几乎有点过头了。当然因为他写的恰好是一位小人物，发生在帅克身上的每一件不可思议的事情便又显得那么合情合理。

人们经常提到的是另外一位布拉格作家、用德语写作的卡夫卡。这

两个人表面上相差如此之大乃至无法将他们相提并论，而实际上，他们生活在同一座城市的同一个时期，从同一个时代中汲取营养：两个人的出生日期只相差几个星期，去世的时间也相距不到一年，在相隔仅仅几条街道的地方他们度过了自己短暂的一生。当然，他们的确提供了两种完全不同的典范：哈谢克，一个醉鬼，无政府主义者，美食家，嘲笑自己的职业和责任的人，在烟雾腾腾的小酒馆里写作，为了一点啤酒就地把自己的作品卖掉；而卡夫卡，一个素食主义者，绝对戒酒和自我专注的苦行僧，如此着迷于他自己的责任、使命及自身缺陷，活着的时候竟不敢出版自己的大部分作品。后来的布拉格人理所当然地同时接受了这两份礼物：他们用"卡夫卡式的"这个词来形容生活的荒谬，而把自己能够藐视这种荒谬和以幽默来面对暴力及整个儿的消极的抵抗称为"哈谢克式的"。我接触的几位布拉格当代作家赫拉巴尔（1914～1997）、哈维尔（1936～）、斯可沃瑞斯基（1924～），更像是骨子里都是卡夫卡，都是那么认真和执著，而在外表上看起来多少都有些帅克的味道。

"悖谬"，当代另一位享有广泛国际声誉的捷克作家伊凡·克里玛如此称呼这种现象。这些作家身上和他们之间体现出来的悖谬是从这座城市的悖谬精神中生长出来的，而这座城市的悖谬精神从她自身的历史中生长出来。在近300年的时期内，这座迷人美丽中欧城市屡遭侵犯、屡次被占领、解放、又占领，互相对立的东西在这里来回出现，统治者和被统治者的意志被引向不同的目标，旧的统治者和新的统治者之间使用着完全不同的语言，某种不知名的力量把所有阶层的人们带往不知何处，形成了这座城市独特的精神气质。"布拉格布满了悖谬"，克里玛道。她布满了教堂（被誉为"有着一百个塔尖的城市"），但实际上基督徒只是一个很小的数目；她为自己拥有中欧最古老的大学及拥有相当数量的文化名人而自豪，但这里的人们同时那么轻视学问和厌恶"精英"。最能把悖谬的精神集于一身的是这座城市最权威的建筑物——那座城堡，总统府所在地。从奥匈帝国崩溃以后建立的第一共和国（1918）开始，九位总统，有四个坐了三年以上的牢；第五个在牢里度过了不长时间，而另外一个（也许更容易被遗忘，因为他在任期间大部分和纳粹占领期重合）死在狱中；后来三位之所以免遭牢狱和受刑之苦，仅仅因为他们逃到了国外。

"监狱和王室城堡之间的联系是多么奇特和悖谬！"

再三落人敌人手中的城市还可能出现什么样的情况？从反复沦陷的地区是否能发展出某种积极的东西？这取决于这座城市人民的素质。他们若是不大批地趋炎附势，不轻易地丧失自己的人格，统治者或占领军的代理人本身也不得不有所收敛：不能得到人民真心拥护的胜利有什么可夸耀的？克里玛在1994年出版的他的这本论文、随笔集《布拉格精神》中指出，作为一座国际化的大城市，布拉格的另一特色是她不夸张。在市中心你不会发现一幢高层建筑和凯旋门。那儿的确有许多宫殿，尽管里面也同样富丽堂皇，但却有着一个毫不起眼的外表，表面上几乎像军队的营房。上个世纪末，布拉格人仿造了一座埃菲尔铁塔，但它只有原件的五分之一，看上去就像是幽默的讽刺挖苦。在两次世界大战之间的喘息期间，他们建了许多学校和医院，却没有造一座辉煌宏伟的议会厅，她的邻居维也纳、布达佩斯都那样做了，可她对此一声不吭。1955年，有人树立了巨大的斯大林纪念碑，可7年以后，正是这些人自己又把它推翻了。一种比例感也渗透到人们的生活中来。捷克生活从不追求夸张卖弄、胡诌乱吹、烟花爆竹、让人眼花缭乱的社会性狂欢、娱乐或大型军事游行；这个地区的人们更倾向于日常生活、市场、季节性节日和简朴的舞蹈。对那些扎眼的、耀武扬威的东西他们本能地抱有厌恶。

卡夫卡在他写于1914年8月2日的日记中只有两句话："德国向俄国宣战。——下午游泳。"将重要的世界崩溃的事件和无关紧要的细节联系在一起，这种做法在旁人看来，总是有些奇特。而它不仅是理解卡夫卡全部作品的一把钥匙，实际上也触及了这个城市的秘密和核心，它扎根于这个城市的命运之中。一方面，欧洲的战争很少有不影响到布拉格这个地区的，欧洲的危机和风暴尤其会造成这个地区的灾难和沦丧。而另一方面，处于危机中的人们仍然过着他们自己的日常生活，他们视日常生活和私人性领域为最后的藏身之地和避难处，这是他们自我保护和蔑视强权的一种方式。这仿佛在说：我有权不加人你们这些侵犯者的行列，不以任何一种方式增添耀武扬威者的威仪，我也用不着学你们那种腔调和语言说话。克里玛在指出卡夫卡灵感的源泉、分析他的这位布拉格前辈如何完全从个人危机（出于捍卫个人写作的自由和对婚姻的恐惧）中产生出他的全部作品后，总结道："当这个世界陷人战争狂热或革命狂热的时候，当那些自称是作家的人受惑于这样的幻觉，认为历史比人和真理更伟大、革

命理想比人类生活更重要的时候，卡夫卡描绘和捍卫了人类空间中最个人和内部的东西；而当另外一些人认为建立地上的人间天堂是理所当然的时候，卡夫卡表达了这样的担忧：人可能会失去他个人的最后凭借，失去和平和他自己一张安静的床。"

此刻我想起人们更为熟悉的那位捷克作家伏契克在他的《绞刑架下的报告》中的一段描述。直到几年前，我才突然理解了它们。伏契克谈到一次他被审，从与世隔绝的监狱世界穿过城里所见到的情景："那是在美丽的6月里，空气中弥漫着菩提树和迟开的槐花的芳香。那是一个星期天的傍晚。通到电车终点站的公路上，挤满了郊游归来的川流不息的人群。他们喧闹、嬉笑，被阳光、水和情人的拥抱弄得幸福而疲倦。尽管死神时刻萦绕在他们身旁，捕捉着新的牺牲者，可是从他们脸上是看不出来的。他们一群一群地聚在一起，像兔子一样活泼可爱。真像一些兔子啊！你可以随心所欲地从它们当中抓出一个人来，那其余的就会退缩到一个角落里去，但过不了多久，它们又会继续带着自己的忧虑，带着自己的快乐，带着它们对生活的全部愿望奔忙起来。……这就是生命。我在这儿见到的生命，归根结底同我们在监狱里的生命是一样的，同样是在可怕的压力之下但是不可摧毁的生命。人家在一个地方把它窒息和消灭，它却在几百个地方冒出新芽来，它比死亡更加顽强。"①

荒诞派剧作家出身、现任捷克总统的哈维尔，在他一度身陷囹圄时说的一句话也曾深深地打动了我："信仰生活，也许。"

伊凡·克里玛，对国内读者可能还是一个陌生的名字，冯亦代先生在1995年第8期《读书》上曾介绍过他的一本新作《等待光明，等待黑暗》。他生于1931年，父亲和母亲都来自犹太人家庭。母亲的犹太人背景有些特殊。17世纪，波希米亚这个地区只允许两种宗教存在——犹太教和罗马天主教。许多新教教会不得不通知他们的教徒采用犹太人的信仰以利保存。当那个时代结束后，原来的新教教徒已经变成犹太教徒。实际上，克里玛的母亲一直自视为一名捷克人，为自己的福音派祖先感到骄傲。但这些并没有使这个犹太人色彩非常淡薄的家庭（克里玛的父亲是位电机工程

① 蒋承俊译：1983年版，人民文学出版社。

师,相信技术进步能给人类带来新的未来)摆脱纳粹集中营的厄运。

1941年底,10岁的小克里玛和3岁的弟弟随同父母来到泰里茨(Terezin)集中营,在那里一直呆到苏军到来。在这段对人来说是观察和体验世界最强烈的年龄于牢房中度过,给了克里玛不同寻常的看待世界的眼光。他后来反复强调这一点。那是一种只有身在其中的人才会有的刻骨铭心的经验。他的所有朋友——每个男孩和女孩全都进了毒气室,惟一剩下来的一位,集中营囚犯自我管理委员会主席的儿子阿瑞尔,12岁时死在枪口之下。人们“成批地死掉,尸体的搬运贯穿了我的童年,灵车上面高高地堆着那些额外的尚未油漆的棺木,人们推着和拖着它们,许多人自己也很快在这样的车子上面终结了生命。每天在大门口,我读着那些不能再活着看到早晨的长长的人们的名单……从那些凹陷、灰黄的脸上,一动不动的眼睛经常盯着我看,这些眼睛从来没有人将它们合上。僵硬的胳膊和腿,裸露的头皮突出地朝向天空”。于是,作为一名14岁的孩子,刚出狱时,他被一种狂喜的经验抓住,如此着迷于复仇的思想,屏声息气地聆听广播中宣布的当时那些重大审判,欣喜地数着在纽伦堡审判中被判死刑的人。这种情况没什么奇怪的,他和周围的大多数人没什么两样。

然而随着时间的推移,随着日后渐渐增加的另外一些经验,他的视角产生了变化:剥夺别人生命和自由的人是可恶的和不能容忍的,然而从被剥夺的人的经历中也许并非必然生长出真理和正义,因为极端的经验可能使人们的判断力发生倾斜。以一种脱节的立场,一种边缘的眼光,这个世界要比人们在正常情况下看到的有所不同。它其实要复杂得多。而如果仅仅从“受苦经历中得出结论,我们会被导向致命的错误,它们不是把我们带向接近我们想得到的自由和正义的境地,而是把我们带向相反的方向。对这些人来说,极端的经历并不打开通向智慧的道路”。不考虑到这一点,人们很可能因为身处另一极端,重新犯下由极端和狂热所导致的错误:这个世界上有的是打着“拯救”旗号的种种狂热的学说,有的是需要牺牲人民的利益至少是部分人民利益的各种借口。这样一种深远的眼光,对于有着种种相似经验的中国人来说,不啻有着“四两拨千斤”的分量。

在那种极端境遇中人们损失的不只是表面上看到的那些。克里玛以自己的亲眼所见和亲身经历来说明。在被关押的人们中间,除了有已经

被称赞的团结一致的精神以外，还存在经常发生的偷盗行为。在面条生产车间的小偷带一小块擀面团，在菜园劳动的妇女夹带一些蔬菜，而这些都是从其他被关押的人们身上弄走的。克里玛自己和一个伙伴有次则得以进人一间贮藏室，里面放着党卫军从别的囚犯那里偷来的行李，他拿走了整整一只箱子，乃至若干年后他还清楚地记得这次成功的经验带来的强烈感受。这当然可以被解释为出于贫困和饥饿，也可以被解释为出于对侵犯者的仇恨，但是，这样一种事实也是不可回避的：当一种犯罪的制度是被允许的，当某些人可以高踞于其他人之上为所欲为，人们普遍的道德水平也势必受到影响，另外一些大大小小的犯罪行为便被视作理所当然。在一种普遍的虚无的情境中，很难有人完全摆脱它的影响。实际上，为了生存，人们或多或少地以某种可怕的也是不自觉的方式与之共谋。这就更加深化了他们的危机，剥夺了他们的正当性。当占领军于寂静的黎明时分突然尖叫，点着火把，敲响他们的锅盖和头盔时，许多人也在这一刻被恐惧所吞噬，从面丧失了他们的生存意志，他们的灵魂。此后即便他们有可能从占领军手中重新夺回权力，从占领军的摆布中解脱出来，也很难说他们是否能从那种曾经落到自己头上的恐惧经验中解脱出来。旧的恐惧会产生新的恐惧，新的统治者“将生活在怕遭到报复、回到自己原先地位的恐惧之中。他们将为自身的行为感到战栗。权力和恐惧相结合将产生狂暴”。那么，那些从外到内都被剥夺的人们怎么办？如何摆脱这个窒息人的怪圈？说到底首先应破除来自内部而不是外部的恐惧。“任何始终捍卫他的灵魂、他的内心正直，随时准备放弃任何东西，乃至瞬间的自由、他的生命的人，不可能被恐惧所压垮，因而他能处于权力所控制的范围之外。他变成自由的，他变成权力的一个对手，不是作为追逐控制国家、人民和事情的权力的竞争者，面是权力所维护的每个谎言和无常事物的一个活生生的警钟。”克里玛这么说。屡遭侵犯而又始终保持冷眼正直的布拉格人这么说。

（1998 年）

面对强权和悖谬的世界

哈维尔和昆德拉仍然有许多共同之处。大约1957年，19岁的哈维尔申请报考表演艺术院的电影系，正是当时在那里任教并深受学生欢迎的昆德拉(26岁)推荐了他。此番申报当然没有成功，原因是哈维尔来自一个资产阶级家庭。在很长时间内，不难想像，哈维尔一直处于深深的被排斥在外的感觉之中，这是那个美丽而动荡的地区几乎所有人在不同时期都经历过的感情——一个弱小的人(民族)面对强大的、结成同盟的对手。卡夫卡曾经出色地描绘过它，另外还有哈谢克(1883～1923)、霍拉巴尔(1914～1997)等，他们将此再三表述为："荒谬"或"悖谬"。于60年代初在布拉格新出现的巴鲁斯特拉德剧院崭露头角的哈维尔从他的前辈作家尤其是时代精神中汲取了这种东西。作为一个年轻的剧作家，他在沉迷于当时欧洲正在风行的贝克特、品特、尤奈斯库等人作品的同时，创作了一系列可称之为"捷克的荒诞派戏剧"的剧作：《游园会》(1963年上演)、《备忘录》(1965年上演)、《思想越来越难以集中》(1968年上演)。身处其境的布拉格观众正好具有领悟这种东西的出色能力，于是它们引起很大反响和获得成功。差不多20年后，哈维尔回忆当时的情景道：荒诞派戏剧有一种能抓住存在于气氛中的东西的能力，如果在他之前这种戏剧不存在的话，那么他也感到一种冲动要把它创造出来。老实说这种戏剧给人们提供的并不是任何希望和安慰性的东西，而只是提醒人们实际上是如何生活的，甚至以一种比较残酷的玩笑的方式告诉人们，他们目前的生活是没有什么意义的。

但哈维尔身上还有另外一种成分，他自己称之为"荒诞的理想主义"。也就是说，尽管意识到事情荒诞的一面，但这并不妨碍他仍然按事物的本来面貌去对待，坚持正常的和严肃的行为方式。用我们熟悉的一句中国古话来说，即"知其不可为而为之"，当然在哈维尔那里没有那种体验中的悲壮("我不人地狱谁入地狱")。他甚至把这解释为对荒诞的进一步理

解:在一个基本上是不可理喻的环境中,追求生活的意义,这种行为本身即具有巨大的荒诞性;反过来也一样,一个人经历荒诞,感受那种不可思议的气氛,正是由于他不断地去追求有意义的事情引起的。在如今的世界上,还有什么比追求意义更为荒诞、更为令人迷惑不解的吗?他几乎是抱着巨大的荒诞心情看着自己是如何严肃工作的。这和我们平时理解的"荒诞即虚无"、即"意义的取消"完全不一样。"有意义"和"荒诞"只是一枚钱币的两面。哈维尔说有这样一件事颇能说明他的性格。1968年8月苏军入侵时,他和朋友及妻子在捷克北部一个叫做利贝雷茨的小城"抵抗"了一周,"如果我能把那称为抵抗活动的话",他又补充道。他废寝忘食,不亦乐乎地每天写一篇评论,送往当地广播电台;并且给各种各样的区委(党的区委、国家委员会的区委、民族阵地的区委)起草大篇的宣言,通过街头的高音喇叭向人们广播(一个在布拉格写作让人在剧院从头笑到尾的剧作者!)。当然他们最后还是输了,不得不回到布拉格。在一次类似全国作协的最高会议上,当人们意识到这是最后一次聚会时,决定起草一份向全民交代的遗嘱般的东西,表明他们在任何情况下都不会放弃的立场。这是一件具有历史性意义的文件,他和另外两个人很快退到电影俱乐部的一间小屋里开始草拟。在这种庄严得近乎悲哀的气氛中,他突然想起他的一个达达主义的朋友在附近的一个美术馆这天举办开幕式,并且早就邀请了他,因为这个朋友喜欢哈维尔用跑了调的嗓门唱他们的爱国歌曲,以及用一种异乎寻常的热情吟诵他们的古典文学。哈维尔假称要方便一下,转身来到大街上,溜出去参加了那个开幕式。此番他的演唱和吟诵更有震惊四座的气势,他作为一个滑稽角色大获全胜。但他没有陶醉于这种成功而忘掉自己的使命,便又匆匆返回那间小屋,参与那份悲哀的历史性文件的起草!这两件气氛彻底悖谬的事情如此穿插在一起,哈维尔是这样解释的:如果一个人的面容随着他所面临的问题的严肃程度变得越来越严肃,那么他就会很快地变得僵硬,成为他自己的雕像;这么一个雕像是不可能再去写出一篇历史性文件的。换句话说,如果你不想坠入这种严肃性不能自拔而变得荒诞之极的话,那么,你必须对自身的荒诞和微不足道保持清醒的认识。甚至如果没有这种认识(保持距离),你的行为便会失去其严肃意义。人类行为只有基于人类对自身短暂的清晰认识,才会变得真正重要起来。真正的意义只有从荒诞中看到。

从他的“荒诞的理想主义”出发，哈维尔提出两个属于他的独特的理念：“生活在真实之中”和“反政治的政治”。在当今的世界上，这几乎完全是两个堂·吉诃德式的命题；在某些人看来，它们不切实际到了不值一哂的地步。昆德拉在他的《生命中不能承受之轻》中就指名道姓地取笑过前者，他通过其中最“轻”的一个人物萨宾娜之口说道：“既不对我们自己也不对别人撒谎，只有在远离人群才能做到。……萨宾娜保守着那么多恋爱秘密但一点儿也不感到难受……相反，这样做才使她得以生活在真实之中。”[①] 昆德拉不会不知道哈维尔提出这个命题的具体语境，他这个玩笑开得有点过于玩世不恭了，但是这丝毫也不构成对哈维尔这个伟大命题的任何削弱。事实上在这个地区所能提出的任何命题都不能不是悖论，即它存在十分明显的易受攻击和讽刺的地方。“生活在真实之中”基于这样一个普遍的事实：一个蔬菜水果店经理在他的洋葱和胡萝卜中间安放了一条标语：“全世界无产者，联合起来！”他为什么要这么做呢？他到底想干什么？他实际上要和这世界上的什么人、什么东西相联系？他的热情真的有如此之高，使得他感到有一种无法遏制的冲动，想让别人了解他的这个念头？他是否有过那么一刻去想想这种联合将怎样出现，以及它的到来意味着什么？哈维尔的回答是：绝大多数这种经理从来也没有实际地思考过摆放在他们自己橱窗里的这种标语，他们从未关心过这种东西的语义内容，因此，它们不是用来表达经理们的真实想法的；该标语是由单位领导将它和洋葱、胡萝卜一起批发下来的。但这是否意味着这种张贴是没有意义的，仅仅是一桩被动的和不自觉的行为呢？其实不。这种张贴传达出来的另一个十分明确的信息是：我，水果蔬菜店经理某某，住在这儿，借贵方一块宝地，并知道我应该干什么。我的行为符合人们期待我的方式。我是无可指摘的和可以信赖的，我是服从的，因此我有权平安地留下来，做我的生意。但是他不能把这个实际上的真实想法大声说出来，而要隐藏在一条看起来风马牛不相及的标语背后。这样他的生活就断裂成两个完全不同的层面：一层是这个人的实际生存，他的切身利益和欲望，包括他某种程度的担忧；另一层是他用做挡箭牌的那种东西，对这种东西他一天也没有认真考虑过，却堂而皇之地把它据为己有，

① 《生活中不能承受之轻》，韩少功、韩刚译，作家出版社。

弄得其他人都无法找出他的破绽："我想要联合这个世界上应该得到同情的那部分人，这难道有什么过错？"说这话时，这位经理已经有一点不知羞耻了，他不仅曾经用什么将什么伪装起来，而且他还装作他没有伪装过任何东西。如果这时候有一位妇女走进该商店，问她看见了什么她会怎样回答？哈维尔继续分析道，她会告诉你今天有没有西红柿和菠萝，却压根儿没注意那条标语。原因很简单，也许这位妇女于一小时前在她自己的办公室里刚刚挂上了一条同样的标语，于是她对眼前的这条视而不见，心照不宣。然而正是在她的这种漫不经心背后，更为深广的东西由此暴露：人们到处张贴这种不着边际的东西，是在承认它作为一种普遍的背景或规范，是在接受这种东西作为背景和规范的意义，是在允许自己的生活被侵犯。就每一位张贴者来说，他不仅是做他自己"分内"的那件事，也是在给他周围的人施加无形的压力，以他自己的卷入提醒别人也去做同样的事情，一道来参与这种看似无害的游戏。这样一个总的"自动整体"和一个个局部的"自动整体的工具"便得以形成。不同地位的人只是卷入了不同的层次。发明和玩弄游戏的人反过来又被游戏本身所控制，越来越多的人被弄得不知道自己生活的真相。对此，哈维尔针锋相对地提出要"生活在真实之中"、"说出真实总是有意义"。

"反政治的政治"听上去是那么自相矛盾、不可思议，许多西方人也为此感到十分困惑，经常拿这个问题去烦扰哈维尔本人。概括地说，这个思想表达的是：与一般人们不免将政治理解为"权力的欲望和操作"、"政治阴谋及手段"乃至武力不同；哈维尔认为，真正的政治，配得上这个名称的政治，是为你亲爱的人们服务，为你的社会服务，为未来的人们服务。政治最深刻的基础是良心和道德；政治应该从属于人类良知，它是一种为全体人民的责任。因此，政治家或从事政治的人不应只是冷漠的犬儒、虚荣、无理、粗卑的人；恰恰相反，一个有良心、有道德感、谦虚并且不贪图权力的人最适合从事政治。哈维尔本人的经历也许更能说明问题。他说他有一个很幸运的优越条件，即在他自己的"众多坏品质"中，恰恰没有对权力的强烈欲望和爱好。因此在从事政治生活时，和那些最终想抓住权力并牢牢不放的人相比，他感到自己是自由的，有可能不纵情于手段的行为中的。作为一个颇有成就的剧作家，他是以一个普通公民的身份活跃于辩论、组织签名、起草和发布宣言的活动中的。1975 年，哈维尔给当时的

捷克总统胡萨克写了一封长信,剖析了在普遍地沮丧、悲观的情绪笼罩下的捷克社会及人们的精神状态,尤其是道德危机。美国作家菲利普·罗斯事隔十多年后拿这样的问题询问捷克当代小说家伊凡·克里玛:哈维尔的那封信"充满了愚蠢的高调","完全不懂真实的生活","完全是堂·吉诃德式的",这样的人是否有人认为他不是一个讨厌的家伙便是傻瓜?还有,后来的那些好事是怎么叫他撞上的?这样的做法是不是对我们有些启发。1977年,哈维尔和他的朋友一起发起了著名的"七七宪章"运动,其中包括起草一份有关人权监督的宣言,而这份宣言不止一个执笔者,不管是当时还是现在都没有对外公布它们的姓名。因为在参加这个运动的所有人看来,他们都不过是在尽公民的义务,没有人认为自己是在扼住历史的喉咙、骑在历史的背上创造"历史",乃至要在"历史"上面镌刻下自己的大名。从自身的良知出发同时也意味着较少考虑行为的成败与否,仅仅因为那是一些值得去做的事情而去做。1968~1969年间哈维尔和昆德拉之间曾经有过一场公开激烈的争论,昆德拉指责哈维尔的做法为"激进主义和好出风头"。即使从我们这个遥远的角度来看,我们当中仍然不免有人认为哈维尔的行为方式是愚蠢的和笨拙的,但如今这个世界的不幸也许正在于以聪明者、识时务者自居的人太多了。

《生命中不能承受之轻》的第5章"轻与重"中有这样一个细节:主人公托马斯久无联系的儿子和一位编辑来找他,递给托马斯一张关于赦免所有政治犯的联名请愿书,希望他在上面签字。"托马斯飞快地运转着思绪。赦免政治犯?就靠这些被当局抛弃了的人(他们自己就是潜在的政治犯)对主席提出要求?即使当局碰巧有赦免政治犯的计划,这样的请愿书,惟一结果也只能是适得其反!"扯来扯去,结果托马斯还是没有签。哈维尔也曾指名道姓地分析过昆德拉的这个细节。哈维尔指出小说中的这次签名基于现实中一次真实的签名活动,此事弄得执政者非常反感:有好几个签了名的人迫于压力又收回了签名,理由和托马斯一样,他们认为这样做救不了任何人,只会激怒政府;而实际上,后来当政治犯出狱之后,他们都说,那篇请愿书使他们感到巨大的满足。

因为在人们普遍表现淡薄无情、听之任之的时候,仍然会有人想着他们,公开站在他们这一边表示支持,这本身就有不可替代的价值。更进一步,哈维尔分析道,将不能立刻产生效果的行为都看成愚蠢的,仍然是习

惯于从“上面”(从“胜利者”一方)看问题,这样的人不会同情其价值在若干年后才显示出来的任何行为。但正是这一次次被视为“冒险”、“不顾一切地想出风头”的行为,才使得人们生活于其中的环境得到一步步改善.哈维尔说这话时已是1988年,毫无疑问,当时捷克社会及政治越来越宽松的状况进一步印证了哈维尔的论断。尤其是我们将这些看做哈维尔本人立场的又一次出色阐述,它们当然都是深具魅力的。

但是,联系昆德拉小说的上下文,我却不能完全同意哈维尔这次对昆德拉的批评。理由是,不管托马斯作出怎样种种令人迷惑的解释,也且不管这件事本身结果如何,托马斯有拒绝签这个名的权利。因为这完全是自愿行为,的确没有人能让他“非这样做”不可,哪怕这件事的意义被表述为如何如何。并且既然托马斯是经过再三考虑做出了那次决定,那么其后果就只能由托马斯来承担,由他自己为自身的自由付出代价。实际上在此之前,托马斯在另一件事情上表达了相同的立场。脑外科大夫托马斯写了一篇关于俄狄浦斯的文章,阐述俄狄浦斯在一种完全是无知的情况下犯了罪,但他并没有因为自己的不知情而逃避承担责任,在真相大白后他把自己的眼睛弄瞎流浪他乡。这篇文章发表后被认为是向当局的一次挑战。于是他受到审查,被要求写一篇公开收回自己立场的文章,并威胁他否则就要被医院除名。托马斯说:“给我一个星期想一想。”后来他告诉对方,他“不能写一个字”,结果他被迫离开了自己的医院和专业。两年后又有内务部的人找他,为同一件事情,这回他们替他写好了改变立场的“样搞”,仅仅让他签个字,他当时答应来人说“愿意自己来写”,第二天却主动跑到他暂时栖身的郊区诊所辞了职,解除了别人可能威胁他的任何凭据,当上了一名擦洗玻璃的工人。托马斯拒绝在儿子和编辑带来的请愿书上签字应该和前两次拒绝放在同一背景下去考虑。他是在强调自己的自由,声明属于自己的某项权利,并且实际上他也是为这次拒绝付出代价的:他知道这将在自己的儿子那里失去立足点(儿子会因为他的懦弱而拒绝承认他),也将在已经于那份请愿书上签名的其他人及编辑那里失去立足点(实际上失去的是任何社会性的、集体的归属)。托马斯这样做最终没有获得眼前的和日后的任何好处,他是在拿他自己的自由做实验,他要求这种自由得到反复印证。他的这种抽象气味十足的做法与其说是“自杀性”的,不如说有点“自虐”。但不管怎么说,托马斯和那些极力保住

自己在"上面"的位置及一心想"往上爬"的人有着根本的区别。像托马斯这样的人面临的最大危机是他的"自生自灭",除此而外,他所具有的危险性极小。他的"消极"立场使他不会去做一件"惊天动地"的事情,但也避免了因为要造成"惊天动地"的效果而做下一桩桩可怕的事情;他不喜欢任何人以任何名义强加于他,他当然也不会给别人强加任何东西;他从全部现代极权主义的背景中生长出来,却不会再度成为它的帮凶。

如果我们把托马斯拒绝在儿子和编辑带来的请愿书上签名看做他自身的自由和权力的一次小小的凸现的话,那么,这只涉及事情的高音区的一面;这件事低音区的那一面是:托马斯不想签这个名,他就是不想签而已。如果有第三次、第四次签名(任何意义上的),他也还是不签。这是一个内在的固执的意愿,远远发生在意识到某项权利之前。所有能想得起来的不去签的理由都是后来出现的。实际上,当一个人为自己辩护时,总是有些言不由衷的,甚至他所列出的原因听上去越是有理,便越是虚幻脆弱。托马斯没有去做这件事,这是惟一重要的事实。仅仅这个事实可以把昆德拉本人的所作所为联系起来。在许多场合昆德拉一再声称自己是个小说家,他借此来回答包括哈维尔在内的许多捷克同胞的责难,为自己实际上没有做什么而辩解。我们同样也要把昆德拉没有去做该做的事情和他为此找出的种种理由分开。理由总是在作出决定的后半拍上出现的;它的前半拍是,这个人没有去做这件事的欲望。昆德拉从一开始就没有想到要采取任何行动。为什么事情是这样?这使得我从另外一个方面看出一些问题,是否可以表述为这样:哈维尔和昆德拉最重要的区别在于他们的人格及其力量,尤其是行动的力量,改变这个世界的力量。同样意识到事情的荒诞性质和笼罩在荒诞所带来的迷乱气氛当中,哈维尔仍然脚踏实地地去做,争取应该争取的东西,具体地、部分地提出自己的要求,因为他始终维护了自己的人格的完整性,从这种完整性中产生崇高的行为意志和直截了当的行为力量——这个世界既没有将他压垮,也没有从内部将他瓦解。对这种人来说,完全不需要太多的理由,他该做什么就做什么,思想和行为一致。而昆德拉十分复杂的情况简单概括地说是这样:"环境中的悖谬"(哈谢克的主题)已经弥漫渗透到个人头脑和精神的领域,他时时感到有不同的力量从四面八方拉扯他,撕裂他,它们本身互相矛盾却联合一致来反对他,足以从内部将一个人瓦解,造成他人格的破碎

和精神的分裂;"个人和环境的对抗"(卡夫卡的主题)于是变成了这个人自身内部不同力量的并置并存——"忠诚和背叛"、"光明和黑暗"、"魔鬼和天使"、"记忆和遗忘"、"灵与肉"等等,它们甚至连互相对抗的力量也没有,这个人也无力反抗他自己身上存在的种种杂芜和悖谬,只有听之任之,让它们共居一室,"各种反论相汇合,并被推向极端"。[①] 我们可以毫不费力地在昆德拉的作品种找出这种"极端"、"两极"的体验,它们是萨宾娜和特丽莎。正像雅典娜出自她父亲的脑袋一样,这两个女人也可以说是从托马斯的左脑袋和右脑袋中产生出来的,她们分别从左翼和右翼构成托马斯联合政府的内阁,是托马斯悖谬世界图景中的两头:"背叛和软弱"。萨宾娜先后背叛了自己的"父母、丈夫、国家以及爱情","背叛自己的背叛",一直到无可背叛("还有什么可以背叛呢");特丽莎在面对托马斯以及这个变得越来越快的世界时,常常感到一种类似杜布切克面对勃列日涅夫那样的"无力"和"软弱",面当她意识到这一点时,就更宁愿服从于这种软弱而不想变得坚强,意欲一味软弱下去,甚至在众人之前"倒下去"、"再倒下去",昆德拉又将之称为"眩晕"。将萨宾娜的"背叛"和特丽莎的"软弱"结合到一起的人是托马斯(这两个女人不仅能和平共处,而且还发展出一种奇特的友情)。这里的"三部曲"是这样展开的:特丽莎代表了一种非常真实而深刻的现实经验——弱者面对强权的世界,感到自己被取消的处境和彻底无力;托马斯是为了这种处境提供解释、说明和辩护的人,他甚至不怕说"身为捷克人的实质意义除了灰烬,再没有什么。惟一能使它们聚合在一起的东西,便是他们的失败与他们的互相指责";[②] 萨宾娜采取的反应是急于逃离,从身边的一切逃离,像一只逃离沉船的耗子。我们不揣冒昧地猜测:这三个人加起来是一个昆德拉,它们是昆德拉自己的"流亡政府"的三色旗。如此,来自外部的悖谬(及个人与环境的对抗)已经内化为个人自身的悖谬,内化为属于个人的无法解决和摆脱的困境。这个人或许会说:如果我自己的问题我都无法对付和改变,那么我怎么可能去对付和改变这个世界? 用 T.S.艾略特笔下疑虑重重的人物普鲁弗洛克的话来说:"我可有勇气/ 搅乱这个宇宙?"

---

① 《被背叛的遗嘱》,孟湄译,牛津大学出版社、上海人民出版社。

② 见韩译本,100 页。

在《笑忘录》中，昆德拉将那种弱者面对无法抗拒的强者的屈辱感情描述为“利多斯特”(Litost)。他说这是一个捷克用语，是“一个人突然洞察自身的悲惨而产生的一种极度痛苦”。不管怎么说，被来自外部和内部的多种灾难所压倒的人是不幸的，充满悲剧性的。这里我想简单指出昆德拉在处理这种经验时所产生的美学上的一点不适：他仍然在用一种强音乃至强词来讲述这些悲惨的故事，用“雄辩”来面对这种无力乃至无语的情况；我指的是，他最终将那些破碎的环境和破碎的人物缝合成一个“统一、完整的世界图景”，当然它被称之为“失去上帝”的世界[①]。这是一个正在变成“陷阱”、人们在其中“遭受围困”的世界，换句话说，是一个由恶意的神灵所摆布的受诅咒的世界，这位恶意的神灵实际上无所不知，无所不包。这样，昆德拉就将一种本来是具体的境遇普遍化了，将其提升到形而上的高度；这与一个小说家所面临的任务似乎不太相称，他成了那位不怀好意的家伙“雇”来的另一位滔滔不绝的“牧师”。体现在作品中，他的小说充满了关于各种问题绕来绕去的分析、解释、设想、辩护、结论等等，它们几乎将小说所要求的人物、场景、细节以及各种微妙的转换淹没了，仿佛后者只有依附于前者才能存在。而在这之上，是那种自天而降、无所不在的笑声，它降临在处境悲惨的人们头上，其实是弱者里面更弱的那些人身上。(如《玩笑》中对任何玩笑都表现得特别无能的玛格塔、因其丈夫的过错而成为报复对象的海伦娜、由一个小小的恶作剧引起一系列倒霉事件、最后掉进更大的玩笑之中的卢德维克。而那位“厄运”的代理人泽曼尼克却始终处于上风，他毫发不伤!)尤其是当昆德拉不仅把这种“悖谬”看做某种现实，甚至是在更加普遍的范围内出现的未来的可能性——“一种欧洲的可能性，一种欧洲可能出现的景象，一种人类可能的境况”(唐译《小说的艺术》，P46)，他几乎是一个关于末世的预言家了。他的可能性是没有任何可能性，因此可以说是“伪可能性”、“伪预言”。

(1998 年)

---

① 有时候昆德拉又称之为失去“主人”的世界，“这颗行星正在没有任何主人的情况下穿过虚空。”《小说的艺术》，唐晓渡译，作家出版社。

拥有另外一种经验

最近，产生在布拉格这个美丽而痛苦的地区的本世纪重要作家昆德拉和哈维尔被人们同时谈起，1998 年《上海文学》第 10 期上刊登了以徐友渔先生为主的一组文章。徐友渔先生文章的题目即是《昆德拉、哈维尔和我们》，其中提出了非常有意义的思考，引起了颇为广泛的关注。随后，读到发表在《文论报》1998 年 11 月出版的第 448 期上余杰的文章《昆德拉与哈维尔——我们选择什么，我们承担什么》，却感到十分惊讶。在这里，本来是非常复杂、有着太多牵连的问题被做了简单化的处理，哈维尔和昆德拉之间可能拥有的共同之处被抹杀，他们在某些问题上的不同表述被夸大到了对立的地步。结论下得如此之快，语气如此决绝，于匆忙之中甚至包含了一些知识性的错误。显然这有些轻率，并不像该文的作者自身所愿意表明的那样严肃。尤其是文中不时使用“中国知识分子”、“中国文化界”乃至“中国人”这样一种全称判断，指出有关他们的“某些秘密”、“盲点”和“生存”的“信仰”，将一个整体推在接受“批判”的位置上，并指名道姓地点出钱钟书先生和王小波先生，说他们“对历史和对苦难都有一种冷漠和游戏的态度”，这使我十分担心在这样的作者手中，哈维尔是否有可能被发展为一根打人的棍子？担心一向处境不妙的“中国知识分子”因为哈维尔的被介绍，蒙受进一步的羞辱，所以感到有责任出来说几句话。

关于昆德拉

余文以昆德拉《生命中不能承受之轻》中的主人公托马斯拒绝一份签名破题。

需要稍稍指出的一点是，在小说中，这是一份呼吁赦免所有政治犯的“请愿书”，而不是余文中出现的“抗议苏联占领期间的捷克傀儡政府虐待

政治犯"的"声明",这两者之间还是有区别的。为对读者负责起见,这样细节上的疏忽在写作时稍微查一下原书就可以避免。借用这个被表述得多少有些走样的细节,余杰接着写道:"在'签名'这一行为上,另一位捷克的作家哈维尔则作出了迥然不同的选择。哈维尔认为,必须签名,不管签名能不能收到什么实际的效果。"

显然这里需要一点必要的过渡。昆德拉笔下人物的立场行为不能与昆德拉本人的立场行为直接等同起来。托马斯并不等于昆德拉。除非你运用昆德拉本人在某次实际的签名中的有关表现,否则不能简单地把小说中托马斯的姿态和昆德拉这个人混为一谈。这是对待虚构文本及其作者的起码的常识。即使是哈维尔本人,在谈及昆德拉作品中的这个细节时,也没忘了这一点。哈维尔是这样表述的:"很自然地,在每一篇请愿书中,甚至每一个签名的行为中,都可能包含一点昆德拉所讥笑的那种东西。这就是我为什么不能反对昆德拉讥笑的原因,尤其他只是出现在一部小说中。我反对的是他看不见或故意不去看事情的另一面,即那些较不明显的、更为隐蔽的然面是更有希望的那一面。"从"更有希望的那一面"出发,哈维尔反对昆德拉在1968年将苏军入侵看做灾难深重的捷克民族的古老命运使然,认为这是对自己幻想破灭的"极力外推"。在哈维尔看来,历史并不发生在"别的地方",我们每天做的事,都是历史的一个组成部分,"生活并不在历史之外,历史也不是在生活之外"。这种区分涉及一些更深更复杂的问题,如果一般人的"生活"也构成"历史"的一部分,那么,所谓承担"历史的责任"也就不像以前人们所说的那样"严重",直接就是站在"历史"一边,承担比别人承担的更重要的"历史"本身,面不过首先是承担自己生活的责任罢了。所以,哈维尔本人选择签名,首先应被理解为他的个人行为,是拒绝接受降临到每个人头上的那种东西,因此也才是所有人们共同的命运及由此产生的共同责任。指出这一点并不是多余的,就独自承担自己的生活和自己行为的后果来看,昆德拉在小说中通过托马斯所表达的某个视角,和哈维尔并不完全对立。相反,倒有许多相通之处。

在谈到昆德拉小说中这个著名的细节时,不能将其孤立起来。事实上,在托马斯担绝儿子和编辑带来的这份签名之前,托马斯有过两次拒绝的经验。身为脑外科大夫的托马斯在苏军人侵不久,写了一篇和自己的

专业毫无关系的文章，其中他阐述了俄狄浦斯在一种完全无知的情况下犯了罪，但他并没有因为自己不知情和完全无力逃避承担责任，在真相大白之后他弄瞎自己的双眼流浪他乡。这篇文章被认为是向无力阻止苏军到来因而显得自己十分“无辜”的当局的挑战。于是他受到审查，被要求写一篇公开收回自己立场的文章，否则他就要被医院开除。托马斯在想了一个星期之后告诉对方，他“不能写一个字”。结果他被迫离开自己的医院和专业。

两年以后，又有内务部的人为同一件事来找他，这回他们替他写好了改变立场的“样稿”，仅仅让托马斯签个字。最终托马斯还是拒绝了。事后他主动来到他暂时栖身的郊区诊所辞了职，“沦”为一名擦洗窗玻璃的临时工。托马斯拒绝在儿子和编辑带来的“请愿书”上签名，是他的第三次拒绝，应该放到和前两次拒绝相联系的同一背景中去。应该说，这里的托马斯并不是为了“生存”和“自保”，不管他为此所做的解释是多么的“胡搅蛮缠”（捷克人特有的幽默和自我反讽），事实上他的每一次拒绝都是付出代价了的——因前两次的拒绝失掉了于“体制”内的任何一个立足点之后，这次是在自己的儿子那里失去立足点（难得一见的儿子会因为他的“懦弱”而拒绝承认他），也将在其他自觉站到“主流社会”之外的持不同意见者那里失去立足点（实际上是失去任何社会性的和集体性的归宿）。和徐友渔先生发在同一期《上海文学》上的我的那篇文章（《面对强权和悖谬的世界》）中即已指出：“托马斯这样做最终没有获得眼前和日后的任何好处，他是在拿自己的自由做实验，他要求这种自由得到反复论证。”在这个意义上，托马斯仍然是个思想者，他“为思想而思想”，完全不是为了某个即将到手的利益。他承担了自身选择的全部后果。

如果完全脱离了托马斯的前两次拒绝而仅仅谈第三次拒绝，并且把它理解为是“逃避”什么，这对昆德拉是不公平的，对读者也是缺少负责精神的。不能为了符合自己的某个立场而篡改他人的原意。照哈维尔的话来说，既然“历史”就在我们的“生活”之中，而作为写作者却缺乏基本的对读者负责的态度，他本人作为一个读者这样粗暴，何以谈论和体现出“知识分子”对“历史”的责任？

更进一步说，由昆德拉通过托马斯给出的那个拒绝的姿态，实际上是将某个问题向前推进了一步。托马斯有权拒绝签这个名，正和他有权做

前两次拒绝一样。他愿意向世人表明这一点：他是自由的；不管何人以何种名义，都不能使他“非如此不可”。这么一个颇受争议的举动，完全可以看做向持不同意见者阵营内部发出个人自由的挑战，是向那些为争取民主而献身的人们而发出个人选择的吁求。即使在同样与专制及其邪恶作斗争的人们中间，也不可能是铁板一块，“一致举手”赞成或不赞成某件事，而不允许出现其他的不同意见。试想，如果作为持不同意见者，他们一方面要求政府听得见他们的不同声音，另一方面他们自己却不善于倾听来自身边的不同声音，不从自己的生活开始学会尊重他人的意愿和自由，不去习惯接纳在某些个别问题上和自己意见相左的周围的人们，那么不管他们打着什么样的旗号，在实际做法上和他们所反对的人又有什么区别呢？一旦这样仅仅习惯“一致拥护”和“一致通过”而不拥有其他经验的人掌握了政权，将他们小圈子中的关系放大至整个社会，将会带来什么样的秩序什么样的面貌呢？从个人的角度来说，如果一个人不能作为“自由之身”加入到某个团体或参加某项集体活动，他没有经过克尔凯郭尔所谓的个人“隘口”之后重新出发，他不是出自个人意愿而实际上勉强被拖进某个集体行动，那么很难说他的行为是建立在自己身上，他不是以任何一种方式依附和寄生于他人，更很难想像他最终要为自己的举动负完全的责任，即由自身承担自己行为的全部后果，而不推诿给任何其他人或其他力量。

在前面引用的余杰原话中还有这样的字样：“哈维尔认为，必须签名。”到底是哈维尔认为他本人必须签，还是坚持别人也必须签，余杰没有说清楚，这很容易在读者中产生误解。据我对哈维尔的有限了解，他没有表达过任何“必须签名”之类的意思，他实际上很少用“必须”这样的词，不管是对自己还是对他人。如果有人因此产生了这样的印象，认为哈维尔的意思是——除了他本人、别人也“必须”签名，那么完全可以说，这彻底违反了哈维尔的原意。相反，这样的立场更接近哈维尔：我签名是我自己的选择，不管对这种选择作什么样的解释，这都不可能代替你的选择。即使我自己这样做了，也没有任何理由要求或强迫别人也做同样的事。

这里隐含着的一个问题是：难道因为是正义的事业，就可以要求乃至强迫别人也同样流血？——如果还没有发展到仅仅想“流他人的血”（伏波娃有一此名小说）。这涉及另外一个对我们来说尚未澄清或尚未建立起来的问题和视角。在此不再赘述。

关于哈维尔

哈维尔为什么说"在每一个签名的行为中,都可能包含一点昆德拉所讥笑的那种东西?"为什么他不能反对昆德拉在小说中所提供的那种讥笑?难道不正是他本人,是一次次重要的签名的发起者,并为此不只一次地遭到审讯、逮捕、短期或长期的监禁?(但并非如余杰所说的那样将此视作"家常便饭",这种事情轮到每一个人头上,都是需要极大的承受能力,何况哈维尔是一个如此热爱生活的人。)看起来,哈维尔既自我嘲讽又义无反顾地行动,这是为什么和说明了什么?他向我们提供了哪些为我们所不熟悉的东西?这要从哈维尔本人的经历、他写作和精神上的起点谈起。

在一篇叫做《第二口气》("Second Wind")的文章里哈维尔这样概括自己在创作上的准备:"因为已经如此熟悉和掌握了'从下面'(from below)看问题的眼光、卡夫卡的经验、法国荒诞派戏剧,以及在某种程度上有些迷恋从精确的推算开始却导致荒谬的结论,我在这些非同一般的社会情境中(它们是前所未有的和未曾被描述过的)找到了我自己的最好起点。"这里有两点需要注意。

一、哈维尔解释"从下面"来看问题的眼光,不是那种替自己悲苦的自怜自艾,沉溺于某种个人的悲伤中不能自拔,或由此而生发的慷慨激昂,认为自己在代表正义方面比别人拥有更多的权利;哈维尔说的是"从下面更能看到这个世界荒诞的和喜剧的方面"。从给他个人带来巨大压力的环境中仍然看出其中的喜剧和辛辣的幽默,没有被个人所遭受的不公正待遇所压垮,这需要有点超越的精神。毫无疑问,他对自己出身于资产阶级家庭长期面遭受排斥的个人负面经验有一种适度的控制,能够将某种损失压缩至不失一个人内在尊严的限度之内,尽量减少和化解那种难以排遣的个人愤懑、嫉恨和怨毒。在 1979 ~ 1983 年那次最长时间的监禁之后,在回答"你是否恨那些狱吏时",哈维尔说道:"不,我不懂得如何去恨,这点让我感到满意。如果没有其他的原因,那么便是仇恨遮挡人的视野和使寻求真实(truth)变得困难。"哈维尔这些观点可能为我们中的许多人

觉得难以理解和接受，但这正体现了他的确拥有另外一些思想上的起点。不难想像，一个人始终处于个人不满的怨恨之中，他的头脑会永远地失去平衡，那真是可以说，这个人是继外部生活遭受毁灭性打击之后，内部生活也被彻底击垮了。当然，哈维尔的这个立场和捷克民族多年与专制主义作斗争积累起来的经验有关。这在本世纪初的一位捷克作家哈谢克的为世界人民所喜爱的作品《好兵帅克》中已经得到充分的反映。昆德拉也同样得益于他本民族的这个光荣传统。

二、在“卡夫卡的经验、法国荒诞派戏剧”等现代主义作品中发展出了非常宝贵的抵制极权主义的经验。用德语写作的卡夫卡严格地说是一位布拉格作家，他短暂的一生除了疗养度假外没有离开过布拉格。关于卡夫卡，另外一位当代布拉格作家伊凡·克里玛是这么说的：“当这个世界陷人战争或革命狂热的时候，当那些自称是作家的人受惑于这样的幻觉，认为历史比人和真理更伟大、革命理想比人类生活更重要的时候，卡夫卡描绘和捍卫了人类空间最个人和最内部的东西；同样当另外一部分人认为建立地上的天堂是理所当然的时候，卡夫卡表达了这样的担忧：人可能会失去他最个人的和最后的凭据，失去安宁和他自己的一张平静的床。”可能为中国读者所忽略的是，卡夫卡所代表的个人立场、他和外部世界的距离实际上和他对于自身的距离是一致的，甚至正是在和自身距离的基础之上才保持了和世界的恰当距离。哈维尔这样一种阅读卡夫卡的方式是我们大多数人所不熟悉的：“在我们中欧的语境中，似乎存在着一种将最认真的东西和最富于喜剧性的东西奇怪地结合在一起的途径。更准确地说，这是某种距离感、自我更新和将自己看得很淡，他将我们的关注和行为直接导向一种分崩离析的严肃性。难道卡夫卡，这个国家最严肃的作家，不同时也是一位幽默家？任何人读他的小说而不发出大笑（如同卡夫卡自己在向他的朋友大声朗读的那样）便没有理解它们。”很难想像，读卡夫卡的作品大笑不已是个什么情景，除非建立在这样一种前提之上：有关自己没有不可以嘲笑的，哪怕是悲惨的和痛苦的。这种笑显然不能和遗忘、轻佻简单地划上等号，它和最深的灵魂的悲哀搅拌在一起，是经历过全部骨头和血肉粉碎的人挂着眼泪的笑，是正视自己真实处境的人从他自身的完全无力中，建立起对所有人的痛苦的同情和悲悯，和对于这同情和悲悯的自我疑虑。我们平时所反感的那种嘲笑往往是嘲笑者仅仅嘲笑

别人,而自己被排除在外,仿佛能达到对别人的嘲笑就已经达到了最高真理,不需要对自己再做嘲笑,只要永远嘲笑别人就够了。因此,当他保持和外在世界的距离不想被愚弄时,却没有建立起对于自身的距离,不能意识到自身可能存在并不少于外部环境的盲点,从而沉溺于自身和有关自身的种种幻觉中不能自拔,同样非常可笑。

有关自身最大的幻觉是认为自己是负有某种特殊使命的人,是由于"神恩"得到了别人还没有得到的真理,于是便拥有比别人更多的发言权和支配权。这正是极权主义所由产生的思想土壤之一。在这个意义上,萨特转述的出自克尔凯郭尔的那个"亚伯拉罕的烦恼"不应被忘记。当空中的天使发出命令:"你,亚伯拉罕,必须牺牲你的儿子。"《圣经》中的亚伯拉罕当然没有问题,克尔凯郭尔的亚伯拉罕却对此表示疑虑:那声音是否是天使的声音?我是否是真正的亚伯拉罕?(即是否是他要找的那个亚伯拉罕?)证据在哪里?孤立地看这样的"烦恼",它显得太过矫情,但如果放到一种挟雷霆万钧之势自称是不可阻挡的力量面前,即与极权主义有关的上下文中,它的某个积极意义才显示出来:当有人宣称他就是那个代表惟一的真理和未来的合适人选,宣称他是在"为人类谋利益"并强行要求别人也加入他的"事业",宣称除了他手中的"历史必然性"便没有另外一种可能性,那么可以问问这个人:为什么是你呢?为什么是这个人而不是别的什么人呢?如果是某位个人感到他遇上了"神恩",知道了如何建立"地上的天堂",他可以那么去做,因为那是他的道路和运气;但他无权要求别人也"必须"这样做,对某个"整体"指手画脚。如果是一群人宣称他们肩负某项特殊的使命(因此而不同于和高于一般人),这些以"先知先觉"自居的人,可能很快会把这项使命发展为某些特权,最终要求某个特殊的位置和待遇,走上与其初衷完全相反的道路。时值20世纪末,人们对这类现象当耳熟能详。哈维尔所说:"从精确的推算开始却导致荒谬的结论",便包含了这样的意思。这样的话表明哈维尔这位战后的作家和思想家,他所继承的欧洲战后人们已经普遍建立的思想,在我们这里并没有像它们应有的那样深入人心:"如果一个人的脸庞因为这个人所面临的问题的严肃而变得越来越严肃,那么他就会很快变得僵硬和成为他自己的雕像。那么一个雕像是不可能起草一份历史文件和胜任任何人类使命的!如果你不想把自己的严肃弄到人人都感到滑稽的份上,那么你就应

该对自己人性的荒谬和微不足道有一个健康的意识。事实上,你正在做的事情越严肃,保持这种意识就越显得重要。如果你失去了这种意识——充满悖谬地——你的行动便失去了它们自身的严肃性。一件人类行为变得真正重要,来自于灵魂深处对世间每件事情的短暂性和转瞬即逝的深刻自觉。只有这种自觉才能给某种行为注人伟大。真正的有意义的轮廓只有从荒诞的底部才可以看到。""一个人在完成某种历史角色和做出这角色所需要的牺牲时,却不能和它们以及和自身保持恰当的距离,那是几乎不可能实现其目标的。"

但是另一方面,哈维尔又没有因为意识到事情荒诞的一面及人类自身的有限性而不能自拔,没有把这些东西祭起来当做新的惟一的真理——那种情况其实屡见不鲜。

沉溺于某种人性的脆弱和黑暗之中,否定事情的一切界限,否认一切行为的意义,取消了起码的是非善恶标准并为此大唱赞歌,被践踏的人于无意识中不仅肯定了自己屈辱的、一事无成的地位,而且还通过嘲笑他人的正当行为来强化这种卑屈的处境。这是一个怪圈。哈维尔处于这个怪圈之外。他接受荒诞这个命题只是将其当做一个中介环节,却并没有止步于此,他仍然保留了一个人起码的正直、勇气和良知,保留了一个人对于世界全部正常的而非扭曲的眼光和感觉。"独立生活最重要的是高度的内心解放。"正是从"内心解放"出发,他发展出对于自己及自己行为的全部信心。即使眼下所做的还看不到明显的效果,但只要那么去做,就对得起自己的良心、尊严和现在的生活,把某种损失降低到最低限度。不管怎么说,事情不能再这样继续下去了,用加缪的话来说,"事情延续得太久了",需要从改变自己的生活开始改变点什么。在这个意义上,哈维尔算不得什么圣人;他更像一个普通人,做了一个普通人所应该和可以做的那些事情。他和他的朋友们,包括所有在"七七宪章"上签名的人——作家、赋闲的政治家、共产党员和非共产党员、天主教徒和非天主教徒、工人和大学教师及不愿墨守成规的年轻人,感到自己作为一个公民的生活受到侵犯,作为公民的权利和尊严被剥夺,因为长期被迫生活在恐惧和谎言中,不仅个性和才华遭到压抑,道德上也越来越沦人虚无,于是感到要冲破沉闷的空气,重新恢复自己的尊严和建立自己的生活,建立起码的和能够接受的基本权利和尊严的底线。也许某个更大的灾难还没有降临到自

己头上，但已经活生生地发生在别人身上，因此他本人的底线也将受到威胁，他也有义务去捍卫同一条底线。

这些来自各个阶层行业、面貌殊异的人们走到一起，惟一携带的是他们的公民身份，甚至不是知识分子的身份。于其中知识分子并不比其他人更重要一点，也不比其他人更不重要一点；他们的作用和责任不比其他人多一点，也不比其他人少一点。不难想像，这些人在他们的活动和聚会之后，仍然回到他们自己的日常生活，回到各自的工作岗位上，用自己的专业知识服务于周围的人们和社会。他们是一些好医生、好律师和好演员。一旦可能，他们更愿意消失在历史身后，而不是由此跻身于历史之侧，纵身跃到历史的背上，拥有比他人更多的对于“历史”的发言权和支配权。

不，不是这样。每个人不过是在尽自己的公民义务，没有任何殊荣或特别的使命在内。这件事倒是的确令我们深思：是不是任何情况下，都必须牢记自己知识分子的身份，需要强调自己特殊的使命感，而不能以一个普通公民的身份加入到其他普通公民的行列中去？或认为自己有别的更重要的工作要做，忘记自己作为一个普通公民也还有像其他普通公民一样的责任和义务？开诚布公地说，我不止一次地疑心过：在何种意义上，知识分子成了一个“问题”？这是一个什么问题？还要为数不少的身为知识分子的人来加以研究？（并通过这种研究/批判迅速加入知识分子队伍或强化自己“知识分子”的身份？）在今天的情况下，这是一门什么样的迫切学科？要不要从中抽出一部分人来，做点别的事？有没有其他国家的知识分子像今天中国知识分子这样热衷于研究自己的问题？这种现象到底是个什么问题？

余杰的文章中还谈到哈维尔不离开自己的祖国，“他觉得只有承担了历史的苦难，才能拥有对祖国的发言权。”实际上哈维尔向来反感那些自以为把握未来、自称对未来更有发言权的人；他认为生活是开放的，它们的结果往往是出人意料的，并不在某个人的头脑里事先形成，谁也不能站在这里说未来恰恰掉在他的口袋里。

哈维尔并不拥有觊觎未来的念头。既然他并不计较眼前所做的事情的直接效果、成败如何，那么何谈只有“承担了历史的苦难”才会怎样怎样呢？“承担历史的苦难”怎么会成为另外一件事情的砝码呢？这里运用的

是一条什么样的思路呢？坦率地说，我感到了过去若干年内被叫得很响的最终要"直取天下"的那种东西。

关于我们

我们批判谁？更重要的，是以什么名义批判？我们到底要什么？尤其是后两者，是在我头脑中挥之不去的问题。换句话说，我感到了存在于我们周围的某些不正常的东西。

最好还是回到哈维尔。哈维尔为什么要批判极权主义？他在一系列文章中表明，这是因为极权主义以其主观意志、以其僵化和专横，深深地伤害了生活——压抑了生活本来具有的丰富和多样化，压抑了人们道德上精神上的更高追求。极权主义本质上是敌视文化的，因为它敌视自由活泼的创造性精神活动，敌视在"社会前头照亮道路"的"知识的闪光"。哈维尔用过"文明的气氛"这样的表达，他是说，即使那些表面上没有什么直接用途的知识，"也帮助和维护了一种文明的气氛，没有这种气氛，便没有更闪光的东西出现。"从这个角度来看，钱钟书先生和王小波先生不仅没有"远离哈维尔"，而恰恰是"文明的气氛"的实践者，代表了文明的和有文化的生活，并且以各自杰出的努力，给人类精神文明的大厦（自由精神的集中体现）添砖加瓦。因此，他们（包括陈寅恪先生和许多这样的人）正是哈维尔要保护的那种人，他们独辟蹊径的、寂寞的劳动正是哈维尔要保护的那种生活；哈维尔为之奋斗的目标之一，就是让他们安下心来从事自己的工作，使得人类文明的成果得以发扬光大，不至于断送在极权主义思想文化专制的虚无主义做法当中。在最低限度上，他们也是哈维尔的朋友，和哈维尔站在抵制极权主义的共同阵营里。更何况英年早逝的王小波先生，不惜将自己宝贵的才华精力，大量地花在与极权主义的思想方式——僵化、浮夸、蒙昧主义等的正面斗争上面，用他独创的自由活泼的文体身体力行地带来了自由活泼的气氛，即使在"批判方面"，他也走在我们许多人的前面——一面批判过去，一面以其自身实践揭示另外一种生活的可能性。包括他的狂欢性小说，其中那种无所不在的、覆盖一切的笑声，正是埋葬旧权威、告别旧真理及旧世界的最好的方式，它能将人们长

久不得不处于对抗之中的脸庞和头脑终于松弛，以开放、愉快、平和的心情重建自己的未来。毕竟不是需要将每个人的生活都绑在那辆早已出轨的战车上。

我在想，到底我们批判是为了什么？仅仅批判是不是事情的全部？因为要指出对方的错误是再容易不过了。但假如我们自己不尝试和学习另外一种东西，让我们自己的眼光逐渐适应温暖柔和的光线，并通过限制自身的人性恶（它体现为各种任性和极端），让光明和善意慢慢地在自己身上生长起来，从自己的生活开始获得另外一些经验，比如客观、宽容、理性、节制和爱，那么我们如何真正地向前跨出一小步呢？如何以更彻底的方式告别过去？如何让我们的下一代拥有另外一种视野、不再重复前人的不幸，陷入迄今为止我们经常看到的那种"恶性循环"之中？这样去做可能比"批判"更难，但不能因为难度更大而被我们置之脑后。这里尤其需要耐心。

（1999 年）

长夜读诗

这里出现的五首诗所包含的孤独、失败、道德上的焦虑、拒绝遗忘及被迫沉默的主题，都与理解我们自身的处境有关。

——题记

《夜间一场十分悲哀的对话》

安娜·申切斯卡［波兰］

“你肯定有很多情人。”
“我知道，亲爱的。”
“我有许多女人。”
“我有不止一个男人，亲爱的。”
“我已经了结了。”
“是的，亲爱的。”
“别相信我。”
“我不相信你，亲爱的。”
“我害怕死掉。”
“我也是，亲爱的。”
“你不要离开我。”
“不会的，亲爱的。”
“我感到孤单。”
“我也一样，亲爱的。”
“抱紧我。”
“晚安，亲爱的。”

如果我们对“悲哀”这种感情不幸已经失去了应有的感受能力，一下

子不能领悟该诗中如题目所揭示的“悲哀”的含义，那么至少我们也能发现这是一场十分奇特的夜间对话。它发生在亲密相处的一个男人和一个女人之间，最有可能是风雨与共的多年的夫妻之间，因为在这场出奇地坦率和冷静的谈话之中，有一种经历了重重迷乱和黑暗之后，仍然能够聚首重归的那种深沉的温暖，那份喧嚣痛苦过后的“疲惫的宁静”。这种感情在情人之间是难以达到的，情人之间更像是一场互相征服和绞杀的搏斗。

开始说话的是男人，即丈夫。他对自己的女人说：“你有很多情人。”从下面妻子毫不犹豫地承认（“我知道”即意味着“我知道我自己的事”，也意味着“我知道你知道我的事”）中我们看出，他说出这个令他难堪的事实并没有生气责怪的意思，毋宁说他接受了这个现实。他接受对他本人的羞辱是因为他有这个接受的能力，他能够并愿意担负一个女人生活的全部包括那些迷茫混乱惨痛的东西。而他之所以能够坦然面对别人生活的真实更基于这样一个事实：他首先能够面对自己生活的真相，接受他自己身上同样的惨痛混乱迷茫。“我有许多女人。”他坦陈道。听上去这丝毫不是在夸耀卖弄，恰恰相反，是在吐露自己的困窘、伤痛和失败。一次这样的经验便是一次裂痛的记录，一次灭顶之灾，何况“许多”次？一句“我已经了结了”，其实更让人感到浓厚的抹不去的苦涩和回忆——正如卡夫卡所说的，关于这种事情，一旦开始便永无结束，永无摆脱之日。在潜意识中连他自己也不相信过去已经成为过去，他能够就此告别自己的混乱哀伤。他对自己的软弱仍然毫无把握，于是他接着又说：“别相信我。”请原谅我作为一个女性读者忍不住要在这里说几句。对这样的男人岂有不相信之理？他洞悉自己生命的无力和纷乱，知晓自己人性中的脆弱和哀伤，他把自己置身于无可保护的坦率之中，比起那些动不动就信誓旦旦拍着胸脯做没有下文的担保的男人，比起那些因过度的自我防卫而掏不出一句真话实话的男人，不知道要可爱多少倍！“我不相信你”，诗中作为妻子的她表面上没有违拗他，但实际上却体验到一种莫大的心满意足，她知道这种信任的分量。

我想起中国有句古诗为：“莫把金针度于人。”我想把“金针”二字引申一下。对于相爱的男女来说，他们肯定较少做那种死乞白赖的保留，更愿意把自己身上最珍贵、最隐秘的“金针”“度”给对方，使得对方如此愿意接受它乃至接受他（她）这个人的全部，如此珍视这件东西从面珍惜这个人

本身。那么,这枚"金针"到底是什么?使两个天涯陌路人从根本上联系起来的东西应该把它做什么?

诗中接下来以一种闪电式的方式冲破了围绕着这个问题的重重迷雾:"我害怕死掉。""你不要离开我。""我感到孤独。"噢,原来是深深地意识到自身的孤独,是抛开有关面子的一切考虑承认这种孤独,是把自己的孤独向着对方敞开,让他(她)了解和接受,是表明感到自己有欠缺,希望对方能站到自己的存在中来!原来不是努力向对方表明自己是如何地有办法、成功、辉煌乃至可以拒他人于千里之外,不需要任何人!

在我们这种外部生活和内部生活还没有完全分离以及各自建立起来的环境中,尤其是对于一个想取得成功或已经取得某种成功的人来说,一般很难向人坦言承认他是孤独的和需要他人的,仿佛那样做就等于承认自己的失败,承认自己有某种短处。当然,并不需要对所有的人都做出这种表白,但至少对一个人可以这样做,而且几乎是必须这样做。感到孤独是生命题中应有之义,是个体的人与生俱来的那份有限和哀痛,并且它远远不只是消极的:正是从感到自身的欠缺不足中才能产生出关于圆满生活的向往,从个人片面性的存在中产生出与他人紧密结合的强烈愿望。"抱紧我",黑暗中的声音说。在这个意义上,爱的本源即是孤独,爱是一个孤独找到了另一个孤独,一个孤独紧挨着另一个孤独,是两份孤独在四周无人回应的寂静和黑暗中划出的火花,碰击出的音响,就像这首小诗所表明的那样。不管是敞开自己的孤独还是承担别人的孤独,都是一份何等深厚的情谊啊。而我们通常的做法是:我们太过骄傲了,我们甚至不敢承认自己也是孤独和有欠缺的,所以我们缺少爱。这是我们真正的悲哀。

该诗作者安娜·申切斯卡(1909～1984),生于华沙并长于斯。第二次世界大战期间,她做过女招待并参加地下文学活动。她也写作剧本、儿童故事,但首先以出版9部诗集的诗人闻名于世。1972年,她以一部诗集《生为女人》引起强烈反响;1974年出版的《建造街垒》,是由100首诗构成的有关华沙起义的组诗。申切斯卡的诗擅长摄取客观生活的片断作简洁有力的描绘,被称之为具有"电报般"迅捷的品格。

《发明》

米洛斯拉夫·赫鲁伯[捷克]

穿宽大白袍的聪明人站起来
在节日里,历数他们的劳作
国王贝洛斯听着呢。

噢,伟大的国王,第一人说,我为御座发明了
一双翅膀。您将在天空实行统治。
接着有人欢呼,有人喝彩,这个人应得到
丰厚的回报。

噢,伟大的国王,第二人说,我制作了一架
自动飞龙。它将自动地将您的敌人打败。
接着有人欢呼,有人喝彩,这个人应得到
丰厚的回报。

噢,伟大的国王,第三人说,我创造了
噩梦驱逐器。现在没有东西能干扰陛下的睡眠。
接着有人欢呼,有人喝彩,这个人应得到
丰厚的回报。

但只有第四人说,今年持续的失败
拖住了我的脚步。全盘皆输。我经手的每件事
都不成样子。——接着是可怕的沉默
聪明的国王贝洛斯也一声不响。

后来弄清楚第四个人
是阿基米德。

该诗作者赫鲁伯(1923～1998)是当代捷克最重要的诗人,并享有广泛的国际声誉。英国桂冠诗人泰德·修斯称他为当今世界最重要的五六位诗人之一。他同时也是一位免疫学家,曾获捷克科学院免疫学博士,现为布拉格临床医学研究所免疫学首席研究员,写过数量可观的科学论文,并编辑一份科学杂志。作为一名科学家,赫鲁伯拥有比狭义的人类学更广阔的视野,他更宁愿将种种生命视为一个不同形式的连续统一体,都可以放在一定的透镜下加以观察研究,不管是人类个体,还是其他生物。但这并不意味着他对人类生活抱一种冷眼旁观的态度,对普通人所遭受的苦难及命运漠不关心。恰恰相反,缘于对生命形式更深切的了解和感受,他对处于弱势的人们寄予极大的和始终如一的关注,包括战争中无辜的牺牲者,湮埋在历史的阴影背后无名的个人,被生活"钢铁般的波浪"击碎的灵魂,消失在岁月深处沉重的记忆,以及普通人忍受苦难的巨大勇气和崇高,这些在他的作品中都反复得到体现。科学观察的习惯同时带来了他诗歌形式上的一些特色。他喜欢设置一个场景,如同从已逝的岁月中提取出来的某个切片,然后放在他特殊的"显微镜"下加以仔细研究、辨析,直到场景本身包含的意义自然而然地流露出来,诗歌语言也显得直接、简洁、有力,没有什么冗余的东西,即不浪费什么。

有评论家称,如果将赫鲁伯曾经深受其影响的另一位波兰诗人赫伯特(1924～)的诗歌看做通过"历史的透镜"来观察当下的话,那么,赫鲁伯则是通过"透镜的透镜"来观察眼前的生活。《发明》这首诗可以说是集中代表了他的这一风格。它所包含的有关"失败"的主题以及以"失败"中揭示的丰富含义,至少从三个层面上得到释放;更准确地说,是从一面"镜"中折射出其他两面"透镜"中所看到的景象。

第一、科学活动的层面。在所有人类活动的领域中,没有比这个领域更能够允许失败,对失败抱以最大的宽容和善意的态度。科学认识的无限性和其无限可能的前景,决定了这种认识永远知道自己目前的界限,对科学家来说,这也是他的信心和真正勇气的来源。科学家承担失败的勇气和他寻找真理、寻求真实的勇气是同一种东西。因此,在诗中所设置的节日场面中,当其他的聪明人报出他们的劳动成果,期待并实际上得到了热烈的欢呼和欢迎时,只有阿基米德空着手走上前来说,在这一年中,他"全盘皆输",凡他"经手的每件事/都不成样子"。而恰恰是这个阿基米

德，正是对人类科学、文明的进步做出最大贡献的人之一，并且在人们的印象中，他不仅是富有智慧和建树的几何学家，而且还是一位生气勃勃、情趣盎然的家伙（他洗澡时发现浮力原理便“腾”地一下跳出浴盆）。诗人选择由他出面来给出有关失败不同于通常看法的另一副面貌，无疑是极具慧眼的。显然，结合这首诗的作者所处的特定的历史环境，尤其是他的其他作品如《母蝇》、《拿破仑》、《课堂》、《魔术师齐托》等，我们会从中读到除了科学活动之外的另一层更深的含义。

第二、历史活动中有关“失败”的主题。中国自古以来流传的“胜者为王，败者为寇”的格言肯定不只是适合于中国历史。这句话实际上也揭示了胜负只是力量对比的结果，而非正义和邪恶的较量。战后重要思想家卡尔·波普尔就这个问题发表过非常精辟的看法，他指出，历史教科书中的“世界史”无非是一部“贪污史、抢劫史”、“国际罪恶和大量屠杀的历史”。“学校里就教这种历史，一些罪大恶极的元凶却被赞扬为历史上的英雄人物”。问题还不止于这些。那些胜利者即后来的王者还从中发展出一套哲学，把他们自己打扮成正义之师、真理之师，必然取胜之师。这样做无疑是踩在失败者头上身上的最后一脚，从精神上人格上将他们再度并彻底剥夺。于是这从各个方面造成了失败者不敢站在自己失败的立场上，坚持自身的失败而与强权的胜利者对抗、对峙，反而宁愿将自己的头脑也变成胜利者的头脑，变成赢家的看法，仿佛他们不曾失败过，他们也分享了胜利，举国欢腾。最典型、最有说服力的是鲁迅笔下的阿Q，所谓“精神胜利法”的实质是掩藏起自己失败的经验，抹去自身失败者的位置。捷克民族也是一个屡遭侵犯的民族，其城市和人民再三陷人敌人手中。他们之中最优秀的头脑始终在思索失败带来的意义，如何而对失败以及最终走出失败，如哲学家别洛赫拉德斯基（1944～　），荒诞派剧作家出身、现为捷克总统的哈维尔（1936～　）。赫鲁伯通过这首诗加人这种思考。指出失败和失败者的位置，便是给出了失败及失败者不容混淆和抹杀的身份，以免让强权的胜利者一手遮天，让他们制造的话语变成众口一词。

第三、道义的立场。这是通过前两个“透镜”凸现出来的另一含义。显然诗人站在失败者一边，他承认失败的权力，维护失败者的尊严，对承担失败表达了深深的钦佩。让失败者站在“国王”而前说出自己的失败，这就等于允许他说：“我不是你。不能指望我满足你的期待。我没有什么

值得夸耀的。并且,我没有打算加人你的游戏。"这样,失败者的存在就成了对于胜利者的一种威胁,一个挑衅。在力量对比的某个阶段上,这是身为失败者为维护自身惟一能做的,是他行为的最低限度的也是最高形式的真理。从今天的眼光来看,诗中那三位成功的聪明人包括国王本人都已经消失在历史的沉沙中,惟有当年的失败者阿基米德在岁月的深处散发光芒。时隔两千多年,我们自己和我们的孩子以及孩子的孩子仍然在课堂上学习阿基米德的学说,惟有阿基米德是永存的,是真正的最后的胜利者。诗人赫鲁伯在这时表达了对于不合作的一时的失败者最善良的祝福,给他们送去信心。

《1963 年一个梦的记忆》

塔丢茨·罗兹维克[波兰]

我梦见了
列夫·托尔斯泰
他躺在床上
大得如同太阳
他的卷发
浓密且长

这头狮子
我看见
他的头
他金狮般起皱的面容
那上面正涌现
雄心勃勃的光芒

突然他熄灭了
变黑
他手上和脸上的皮肤

变得粗糙
开裂
像一棵桦树的叫喊

我向他发问
"应该做什么"

"没什么"
他回答

透过所有脸上的皱纹
和裂缝
那光芒开始趋向我
一个巨大的光辉绚烂的笑容
仍在燃烧

该诗作者塔丢茨·罗兹维克(1921～),波兰诗人,战争期间曾参加地下抵抗运动,后在大学攻读艺术史。他是战后第一位在西方文坛造成冲击的东欧诗人,出版过9部诗集,另外还写作剧本,短篇和长篇小说,1966年获波兰最高国家文学奖。

如果将罗兹维克和另一位重要的波兰诗人赫伯特加以比较,便更能看出他这个人诗歌创作的特色。赫伯特属于那种具有广阔的视野和主题,能够在不同时期进行多样化创作的诗人,而罗兹维克全部的注意力和诗歌写作关注的对象仅在于一件事:作为战后幸存者的经验,他目标始终如一。就这一点而言,他难能可贵,尽管他的作品在今天的读者看来,有些过于简单,语言上也显得陈旧。这种幸存者的经验概括地说便是某种"道德上的焦虑":从诸如集中营那样的人间地狱中爬出来,经历和目睹了那样多难以形容的残暴黑暗,不得不忍受完全是善恶莫辨、是非不分、黑白颠倒的可怕处境,那么,在这之后,人们如何为自己重新找到一个道德上的起点和支点,如何使自己再度站起来?换句话说,在那种情况下,人们遭受损失的远远不只是身体和生命,同样还包括他的精神、心灵——往

往是不得不将自己心中最后一点光明掐灭，否则怎样才能“闭上眼睛”“接受”降临在自己和周围的人身上的厄运？当灾难过去之后，人们该怎样做才能从这种深深的内在伤害中恢复过来？怎样修通过去并应付一度道德上的被剥夺而遗留至今的种种精神上的空白？就像罗兹维克在另一首名为《幸存者》的诗中所说的：“善和恶价值相等/我曾经见过/一个人同时/是邪恶的又是正直的。/我将寻觅一位先生或一位大师/也许他能使我恢复听力和重新开口/他能再度叫出事物和观念的名称/也能将黑暗和光明分离开来。”

《1963年一个梦的记忆》集中体现了这种“道德上的焦虑”，艺术上也十分完整有力。如我们所知，晚年的托尔斯泰不惜牺牲艺术及个人生活而追求一种崇高的道德上的献身。在诗人的梦中，他正是那种巨大的道德上的象征或化身，代表了一种雄心勃勃的道德力量，被称之为：“这头狮子”，“大得如同太阳”，有着“金狮般起皱的面容”。基于作者本人道德上的焦渴和向往，托尔斯泰的这个形象无疑被夸大了，如此充沛甚至有些灼人。然而笔锋一转，“突然他熄灭了/变黑/他手上和脸上的皮肤/变得粗糙/开裂/像一棵栎树的叫喊”，这样的描绘，与刚才出现的相比，正如同从光明迅速跌人黑暗，其间没有任何过渡。恰恰是这种断裂透露了一个更为深层的东西：对道德力量向往的背后，同时包含着对于丧失这种力量的恐惧不安。“熄灭”，“变黑”，“变得粗糙”，代表着力量的丧失和对于这种丧失的深度恐惧，从中反映出来的是经历了那场浩劫的人留下的心灵的沉痛，是外部的灾难进人内部并最终变成内部难以消除的灾难。概括地说，是感觉到自身的彻底无力、无助，从内到外找不到任何帮助和支持的力量！罗兹维克曾经谈到“总是把自己看做一个读者”，“寻找书籍和诗歌仅仅是为了寻找帮助，以克服自己的绝望和怀疑”。但如果灾难如此深重，乃至不能——不是不愿或不知道，而是无力——从自身中寻求和建立这种力量，将弄模糊了的界限重新划分出来，那么连托尔斯泰也无能为力：“我向他发问/应该做什么/“没什么/他回答。”托尔斯泰给不出答案来其实是发问者本人还没有为自己准备好任何答案。当然，事情仍然处于转变和转化之中，拒绝接受目前的这种道德虚弱的状态，拒绝让那种灾难黑暗在自己身上延续下去，只有克服自己内部的黑暗才能最终克服来自历史、来自外部环境中的黑暗，这种强烈的愿望终于占了上风。该诗的结

尾是一个从黑暗的腹中重新升起的太阳，是经历破碎之后试图重新建立的完整形象，是力量丧失之后的再度获得。罗兹维克是这样的诗人，他如此忠实于自己，既忠实于自己走过来的道路，也忠实于自己内心深处最强烈的召唤，归根结底，他是不甘屈服的，也是不可屈服的。

罗兹维克还创造了一个有意思的提法："死后的生活"。如今的世界正如尼采所说的："上帝死了"。那么肯定不、只是上帝离开了这个世界，同时离去的还有魔鬼，人本身以及诗人。长期以来，人们目击了"上帝、魔鬼、人……和诗人死后的生活"。"诗人死尸……但我们仍然活着。"罗兹维克写道。那么，这是否意味着今天的一个诗人过着的是一种"死后的生活？"人们是在同一个死去的人交谈吗？一个诗人将要告诉人们的是关于一个人已经死去而他又如何活着么？他将如何重新开口呢？如何寻找那些词汇，来称呼周围同样是死去过一次的那些事物？并且如果是这样，还有什么可以继续死去和继续活下来？在所有这些罗兹维克问题的背后，我们感受到同样为阿尔多诺所感觉到的困惑："在奥斯维辛之后写诗就是野蛮的"。

《七个词》

泽·菲考维斯基［波兰］

"妈妈！我是好孩子！这儿黑！"（'Mummy! But I've been good! It's dark!）此句出自1942年被杀死在贝泽克毒气室的一个孩子之口，根据一位惟一的幸存者的陈述；摘自《鲁道夫·雷登》，贝泽克（1946）。

每件东西都被派上用场
人死了，物件却保留下来
从头上掉下来的一绺头发
送给汉堡的褥垫工厂
金牙被拔出
在死亡的麻醉之下
每件东西都被派上用场
甚至这种声音也被发现有用

从旁人记忆的深处私运出来
像泪水不能浇透的石灰

当贝泽克彻底开放
从中爆发出无穷的黑暗
该如何加以控制
那是一个实实在在的孩子的抗议
尽管记忆有些褪色
但不是出于恐惧
而是三十年来所能引起的消退
那是无边无尽的沉默
转变为七个词的信号
在一个空荡荡的地方呼叫，呼叫
谁也不必害怕我
我是小孩并不在这儿
不要否认我
还给我有关我的记忆
这些后犹太人的词
这些后人类的词
仅仅是七个词

泽·菲考维斯基生于1924年，二战的初期便在波兰军队中服役。他写作和翻译诗歌，但是在很长时间内，他自己的作品在国内遭到禁止。他翻译的对象是西班牙诗歌和犹太人民间作品。他还是一个吉卜赛民间传说专家，并编辑过死于毒气室的犹太人——波兰小说家布鲁诺·斯库兹的作品。

和罗兹维克执著于幸存者的经验相接近而又有所区别的是，菲考维斯基对战争中的牺牲者及他们的极端处境表示了极大的、始终如一的关注。这使得他的视线常常返回到过去，从幽暗的岁月深处发掘、寻找不应被遗忘的东西。赫伯特曾经说过："菲考维斯基的缪斯是涅墨西奈，更直接地说，即记忆。"《七个词》便是直接取材于消失在黑暗的毒气室中的一

个孩子的呼喊，这句话加上它没有出现在字面上的东西，其完整的意思是："妈妈！我一直是个好孩子呀！这儿却太黑！（为何受此责罚？）"可怜的孩子并不知道，进一步降临在他（她）身上的，是比一间黑屋子可怕得不知多少倍的那种厄运。

诗的一开始便带有明显的嘲讽的意味，你可以觉察到诗人嘴角上那一丝冷峻的嘲笑。人死了，他们留下来的东西却没有"死"，这些东西被再度剥夺和加以"利用"：其头发被送往"汉堡的褥垫工厂"，嘴中的金牙被拔出，当然这需要借助"死亡的麻醉"，连死亡也被"派上用场"！第二段继承了第一段所取得的嘲讽的姿态，但又加进了无比的悲伤，以十分悲愤的口气道出了这声叫喊的来历："从旁人的记忆深处私运出来"。"私运"在这里，不仅有被禁止、遭封锁的意思，同时还突出了某种黑暗背景：这样的声音被传出，经过了一个长长的黑暗隧道，它几乎被窒息，如同发出这声叫喊的孩子那样。注意这样的比喻："像泪水不能浇透的石灰。"带咸味的泪水当然不能浇透干燥粉状的石灰，它并且是石灰水远无法理解的那种东西。悲愤忧伤的泪水滴在石灰上面，也带来了石灰的另一种面貌；它成了一种不能化解的坚固的存在，任何黑暗也无法将它消化吸收乃至取消抹杀。"妈妈！我是好孩子！这儿黑！"从无底的黑屋子中爆发出的这声清脆明亮的叫喊，是罪行的制造者们所无法拿走的，他们无法掩盖，这叫喊必将成为有力地见证留在人们的记忆中，也将成为全体人类永恒的泪水和永久的伤痛。诗人由此想到如果"贝泽克彻底开放"，所有那些被掩盖的罪行和沉痛全部呈现在面前，人们将如何面对？可有力气去承受？（"该如何加以控制"）

"那是一个实实在在的孩子的抗议"，"那是无边无尽的沉默"，此时作者的立场已经由嘲讽转回到自身，转回到隔着几十年的沉沉岁月他现在的感受中来。尽管在某种意义上是可以理解的，但他还是对于时间和空间所造成的间隔发出某些微词："记忆有些褪色"、"在一个空荡荡的房间里呼叫，呼叫"。诗的最后一段，作者干脆转变到被窒息而死的孩子的立场上，将自己变成那个未来得及长大的孩子的声音："谁也不必害怕我/我是小孩并不在这儿/不要否认我。"接着出现的"后犹太人的词"，"后人类的词"，都可以结合前面有关罗兹维克的"死后的生活"得到进一步的解释。当成千上万无辜的人们被沉埋于地下，当微风不再吹动他（她）们的

头发，雨水不再打湿他（她）们的眼睑，那么，其余的人也被推进同一片阴影当中；落在活着的人们肩上的，已不是从前的那颗太阳所释放出来的光芒，而是另外一种被缩减了许多的东西。针对死人的逻辑同样也针对活人。于是他们的生活也变成一种“死后的生活”，和那些不再复现的同伴一道。他们也已先前死过一次。目前摆在他们面前的和将要继续下去的，仅仅是一种劫后余生。在这个意义上，所有延续至今的，都是“……后”或“后……”。对于已经死去的人来说，是他们承受灭顶之灾之后继续向岸上的世界发出呼救，是在难以死去的死亡中重新站立起来；而对于活着的人来说，是如何承受当初同样是重重的一击和后来持续不断的打击，是在这接二连三的打击之后如何有尊严地继续活下去。所以这个“后”字，是隔着死亡之海遥遥相望的两“岸”人们共同拥有的处境，共同拥有的痛苦的记忆。

在曾经遭受失败的人们那里，有关记忆的主题具有特殊的意义。“与遗忘作斗争”，是他们夺回自己的尊严、修通过去并真正走向明天的重要途径。在集中营里度过大半个童年，其亲人、伙伴在周围相继去世的捷克当代小说家伊凡·克里玛（1931～），在一篇题为“文学与记忆”的文章中谈到自己的写作如何受一种特殊的责任和使命感所驱使：去变成死去的人的声音，变成抗议将他们的生命从这个世界抹去的那种死亡的叫喊。“去变成别人的声音这种令我振奋的感情，在不同的形式和其他机会中，再现于我的生活之中。在不自由的时期，当我们被谎言所轰炸，每一件真实的事情、一件旨在提升人自身的事情实际上并不存在和被宣布为虚无和遗忘时，你写作是为了战胜这种毁灭。你写作是为了否定死亡，而它采取了如此众多不同的形式，其中每一种都将现实、人类尊严、受难、挑战和说真话在它手中湮灭。在不自由的条件下，这种驱动为大多数作家所拥有，他们中的一些人甚至只活了不长时间。我们写作是为了保留对于一种现实的记忆，它似乎无可挽回地跌人一种欺骗的和强迫的遗忘当中。引用米兰·昆德拉在《笑忘录》里的一段话：‘民族毁灭于当他们的记忆最初丧失时，他们的书籍、学问和历史被毁掉。接着有人另外写出不同的书，给出不同式样的学问和杜撰一种不同的历史。’在同一本书中昆德拉发明了一个短语并启发了我：‘遗忘的总统’。一个在‘遗忘的总统’引导下的民族将走向死亡。而适用于一个民族的同样也适用于我们每一个人。如果我

们失去记忆,我们将失去我们自己。遗忘是死亡的症状之一。没有记忆我们将不再是人类的成员。"

《沉默的一课》

蒂蒙图斯·卡波维兹[波兰]

当一只蝴蝶
剧烈地对折
它的翅膀
请将这当做一个沉默的呼唤

当一只受惊的鸟儿
它的一片羽毛
跌进一束光线
请将这当做一个沉默的呼唤

以这种方式习得
怎样没有声响地走路
大象用它圆柱般的腿
人们用他们的身躯

田野上的那些树木
缄默地站立
像那些受惊吓者
竖起汗毛

蒂蒙图斯·卡波维兹生于1921年,曾获哲学博士学位,先后在大学教授哲学和文学。他不仅从事诗歌写作,并且还创作短篇小说、剧本和文学批评;出版过多部个人诗集。卡波维兹也属于那种注意力很集中、精神意念十分执著的诗人,他的主要兴趣在于探索人类自我表达的可能性和界限,注视沉默带来的极度痛苦。

《沉默的一课》,其题目便隐含了一种有节制的讽刺。人们不是生来就倾向于沉默,只是后来(甚至较长时间地)处于被扼杀、被取消声音的悲惨境况,从而被迫沉默。所以,沉默是需要通过学习才能掌握的一门功课,并且需要做那种日常生活中随时随地的练习。

那么,那令人三缄其口的力量是一种什么样的力量?不难想见,当一些人被迫沉默时,定有另一种声浪甚嚣尘上,它压迫得人透不过气来。这样的时代是一个什么样的时代?处于这样的时代之中人们的生活是一种什么样惶恐不安的生活?

诗从采撷大自然中一个现象开始,并且它像是从遥远的、被遗忘已久的大自然深处发掘出来的那种细微的片断,非有一颗敏感的心灵和一双敏锐的眼睛所不能觉察:"当一只蝴蝶/剧烈地对折/它的翅膀","蝴蝶",本来就给人一种不稳定的印象,而当它在某个瞬间将其翅膀"剧烈地对折",即四下惊恐地谋求一种自我闭合,你可以想见肯定发生了什么不同寻常的事情,在这只蝴蝶背后追赶和驱逐它的是一种怎样的力量。于是沉默发生了。"请将这当做一个沉默的呼唤。"由此可见,在每一次的沉默背后,都有着难以形容的仓促和隐痛,有着(从力量的对比来说)弱者面对强者的那种悲愤,米兰·昆德拉曾将此称之为"利多斯特"(Litost 捷克语,"利多斯特是一个人突然洞察自身的悲惨而产生的一种极度痛苦。"《笑忘录》)。同样,"当一只受惊的鸟儿"的羽毛,"跌进一束光线"之中,也是那种突发的、惊慌失措的景象,是生活被击碎、被整个儿颠倒的时刻,其中必然孕育和包含着一种沉默。这里跌落的"羽毛"和上一小节的"对折"的"翅膀"有着互相呼应、关照的作用,都是属于那种只有用神经末梢才能感受的对象,是一个受追赶的恐惧的灵魂在黑暗中所注视到的东西。

经过这样的"学习"之后,才能掌握"怎样没有声响地走路",在此诗人再次轻轻地流露了他嘲讽的讥笑。而且不只是人类,用他们大地般寂静的"身躯"行走在地面,还包括"大象"——如此重量级的生命,也不得不小心翼翼地放下它"圆柱般的腿",以便无声无息地来来往往。这已经是一幅荒诞得有点滑稽的情景了。是某个暴君因杀人太多而难以入眠吗?人们不免这样问道。

最后一段再度把目光投向远处:像逃亡中的人们只能瞥见远方的地平线,向它投去惊疑的眼光:"田野上的那些树木/缄默地站立/像那些受

惊吓者/竖起汗毛。”这是一个非常精彩的比喻:终于找到了某种凝然不动的对象(比较不安的“翅膀”和“羽毛”),但它们正是同样噤若寒蝉的大地,在一种极度恐惧和痛苦之中,如同“受惊吓”的人一样“竖起汗毛”。从来没见过有人这样形容大自然中的树木,它远非宁静怡然,随风自得,而是出现在精神高度紧张的人视线上一个令人眩晕的支点。

有评论者将这首诗形容为“传达了整整一个时代的气氛”;而同时还应该说,它的成功也在于其艺术上高度的精确和节制。每一小节基本上只有一个孤独幽闭的意象,与它所要体现的情绪十分接近和吻合;其余的东西仿佛都被省略,删节,被驱赶至无边的暗夜之中,和被驱赶的受害者同处一处。没有任何多余的东西,恰恰是被削弱的道德和美学立场的体现。

(1998 年)

分享哈维尔—分享共同的底线

难道我们自身的苦难还不足以教育我们、担保我们，让我们明白自己到底要什么和忠直地说出它们？难道要让我们这些爬过十八道坎越过十九道沟的人，跟着一天也没有受过这种罪的外国人亦步亦趋、看他们的脸色行事？难道那些“老外”真的像我们想像的那样，真正关心和有能力判断中国的问题，就像我们当中真的有一个人去关心和有能力判断尼加拉瓜的问题？他们真的比我们更加知道我们社会的症结所在？这怎么可能和说得过去？

——题记

一

哈维尔从一开始就分享着西方知识界批判资本主义的成果。换句话说，他始终是在“全球语境”中建立起自己的思考。

他早年作为荒诞派剧作家直接继承的便是批判的现代主义精神。这种批判其反思的主要对象是在一个由技术理性所主宰的失去上帝的世界中，人的个性、自身一致性(indentity)所面临的危机。这远远不是一个共产主义政权的社会中突出的和特有的现象，而是分享着他的西方艺术家同行们共同的视野。他是这样一再表达自己创作的前提和动力的：“人的‘自身同一性’(identity)问题居于我所思考的人类事务的中心。我用‘自身同一性’这个词，并不是我相信它能解释有关人的存在的任何秘密；当我开始写剧本时及至后来我都在用这个词，因为它帮助我梳理了最吸引我的这个主题：人类‘自身同一性的危机’。所有我的剧本事实上都是这个题目的不同形式，即人与他自身关系的解体，和失去任何一种给予人的存在一种意义秩序、一种持续性和其独特框架的东西。”

“我个人的看法是，这是20世纪最重要的一种戏剧现象（指荒诞派戏剧——引者），因为它展示了‘处在危机状态中’的现代人——失去了对先验的把握、失去了对绝对的经验、失去了和永恒的联系、失去了对意义的感知。换句话说就是失去了根本。”

这个立场显然是被称之为存在主义的思潮和艺术所代表和传播开来的。哈维尔并不隐晦这一点。“我从年轻时所读过的所有哲学中，存在主义，当然也包括现象学，对我总是最富有刺激性和最能吸引我。我喜欢这些作家的作品，但我这方面的知识一直是十分肤浅的。我受他们思想氛围的影响远远超出对他们具体的论点、概念和结论的兴趣。”他提到的这些作家有：卡夫卡、贝克特、尤奈斯库、品特、海德格尔等。他说过阅读布洛德写的卡夫卡传记是他生活中发生的一件大事，他甚至曾经私心里认为没有比他本人更理解卡夫卡的了。至于贝克特，哈维尔多次分析他的作品倾向来解释有关“荒诞剧”的概念，乃至在他最后一次坐牢期间，这位英国“老师”特地为他的这位未曾注册的捷克“学生”写了一个剧本：《灾变》（“Catastrophe”）。

当然，哈维尔绝非从书本到书本跟着西方先锋派同行亦步亦趋。他解释自己和这种现代主义艺术一拍即合的原因，首先在于自己出身于“资产阶级家庭”，从而获得了“从下面”（from below）看问题的眼光——“从下面最能看到这个世界荒诞和喜剧的方面”。同样重要的还在于他亲身所处的社会历史环境。他形容自己20岁那年（1956），正是一个著名的“解密”时期，周围的人们第一次经受普遍的、空前的大崩溃。“第一次地，那种奇特的关于真理和谎言的辨证说辞，被谎言掩盖的真相及希望的被篡改歪曲（即今天的人们才如此熟悉的东西），深深地击中了我们；并以这样一种原发性的形式，向我们展示了现代艺术的基本主题：有关人的自身同一性及存在论意义上的精神分裂。”正处于接受世界印象最强烈的时期和试图取得对世界总体看法的年龄，遇到的却是处处分崩离析的现象，听到的是一个庞然大厦坍塌的声响，这种经验对一个人太重要了。我们当中的许多人也经历过非常类似的情况：比如1976年正处于20岁左右年龄的人，同样也赶上一个历史关键性的“解密”时期——拨乱反正，面对大量首次被揭开的闻所未闻的事件，听到那些至今还难以相信的悲惨故事，他有一种双脚迈不动了的感觉。在历史的“最强音”背后，原来是如此的残酷、

盲目、不合理及罪恶。他还没有来得及"进入"历史，就先行分享了这样一种混乱和痛苦不堪的历史"地平线"。对哈维尔来说，能够找到一种形式(哪怕是被称之为"荒诞的")来表达自己(也是所处时代的氛围)对生活的真切感受是幸运的，在这种情况下，"形式"本身所拥有的对于经验的整合力量，可以使人有效地避免因外部世界的溃散而导致个人内心破碎、凋零和瓦解，甚至因为无力应付这种外部的混乱，无力穿透和整合它们，而逐渐导致另外一些形式的僵硬、蛮横。

或许可以在"批判"中划出一类，称之为"反省的批判"。这种批判不是从某个外部的起点开始，涉及一个与己无关的外部对象，比如在两个互相敌对的阵营之间进行的那样，互相指责和攻击。"反省的批判"产生于一个社会或一个人的内部(腹腔)，是对自身事务的检点和清算，是对包含自身之内、与自身有牵连、意识到自身无法解脱的周围环境的反思。实际上，尽管称之为"内部"，但是一个社会"反省的批判"的产生，却是需要在一定的外部条件下才出现的；它是历史走到了某一个点上才浮现的某种思想景观。这个时刻，可以称之为"神话的破灭"的时刻。有人试图在破灭的废墟中建立起他们艰难的思考。存在主义对资本主义的批判可以说属于这一类。不同于无产阶级的批判在于，它代表了一个社会自身神话的破产，批判者听到了资本主义大厦内部碎裂的声音，而这同时也意味着在这个屋顶下的任何人都是无法解脱的，包括批判者本人。这时候，反省社会的黑暗便和反省自身的黑暗联系在一起；谁也不能说只有他的鞋子是不湿的。所以在存在主义的作品中，具有大量的对于人性自身恶的反思。这远远不能简单地归于抽象的人性论或人道主义的缺陷；恰恰是在这些作品中，我们读到了一种活生生的"历史意识"，读到了活生生的历史的灾难和黑暗，读到了在这样一个破灭的时刻清醒的人们所拥有的清醒的痛苦。这种之所以批判特别有力在于：它不贩卖任何廉价的也是虚幻的方案或出路。

如果说，在法国，这样一种批判是由 1910 年左右出生的人所代表的(萨特出生于 1905 年，加缪出生于 1913 年)，在他们的作品中生动地体现了那个社会整体神话的破灭；那么，在捷克，"反省的批判"则要往后推迟一段时期，因为这个年龄上的人在战后立即陷人了另外一种幻觉(共产主义制度)之中。更深的危机要等到再过一个阶段才暴露出来，需要由另外

一些人来承担，这就是生于30年代的这批人。哈维尔和他的朋友们有一个"1936年生人"的表达，其中包括后来到美国成大名的电影导演福尔曼（影片《莫扎特》的导演）。在中国，时间更要往后推，这种"反省的批判"出现在某种理想和理想的社会在释放了它的全部能量之后。所以，比较起来，在捷克20世纪30年代出生的人身上出现的东西，中国50年代和60年代出生的人可能比较容易接近。这样一种人就好像是从历史的隧道中被输送出来的，是从历史的腹腔中被释放出来的，因为还没有来得及加人任何一方，所以变得与历史的几乎所有方面有牵连而不只是和其中的某一方面。他继承了多重灾难，同时也继承了不止一种社会实践所包含的理想主义。这也可以部分地解释为什么哈维尔的文体在我们有些人眼中显得那么缠绕晦涩，因为他所面对的问题是复杂、缠绕、纠结的。他的哲学的表达方式和他的荒诞派戏剧一样，是他与历史及其任何一方保持足够距离的一种方式，当然也包括与他自身保持足够的距离。历史的黑暗并不在人自身的黑暗之外。

顺便地说，从历史的腹腔中"反刍"出来的东西，它要承担和直接负责的是历史和生活本身，而不是满足任何一种学院化的生存机制。它不参加任何一种学术政治的分配。它带着历史和生活的"血迹"，也可能带着它的缺陷和"浅薄"。今天在中国阅读哈维尔的人，看起来也不像是要从他那里获取任何学院政治分配的份额。

二

以下这个问题进一步表明：在目前中国的语境中，按说哈维尔似乎更容易为被称之为"新左派"的朋友们所认同——他的现代性批判的立场，他始终没有放弃的"左派"的精神；但实际上他却更为被称之为"自由主义"的朋友们所认同。事情为什么会是这样？这是耐人寻味的。

从历史上看，捷克斯洛伐克就是一个社会民主党传统深厚悠久的国家。1948年这个国家的人民自由选举，将政权和平地交到共产党手中。处于时代的气氛之中并从中汲取成长所需要的营养，是每个年轻人的必修课，哪怕他本人处于某种被排斥的边缘状态。这种情况和我们当中许

多人经历的何其相似：背叛资产阶级父母作为自己的成年礼。“我一直是个坚决反对资产阶级的人，而且无疑在我父母最困难的时期(50 年代)深深地伤害了他们(好在只是言辞上)。”“看起来很奇怪，如果你不相信，你可以不信——我的资产阶级背景在我心中唤醒了(或更确切地说，加强了)一种社会情感和反抗情绪——对于不应得的优越条件、不公平的社会藩篱、由于出身或其他原因造成的高于他人的地位以及任何有辱人类尊严的东西。”

尤其值得指出的是(对我们当中的一些人也是难以想像的)，即使到了后来，到了历史把哈维尔置于直接面对与所处的社会极权主义制度的斗争中，与这个极权主义发生正面冲突时，他仍然十分尊重从自己的历史传统中继承来的社会主义精神成果。在有关社会主义的任何一次表达中，他都显示了足够的保留和敬意，就像同时侧着身保护它们一样。更准确地说，在他批判所处的后期极权主义社会时，始终是把它放在欧洲资本主义的语境当中；他所站立的那个批判的精神立场，不仅适合于后期极权社会，同样也适合于资本主义社会——他立足于、分享着对这两者同时批判的共同的底线。没有任何证据表明：他仅仅想要“复辟资本主义”(那是当时当政的人们用来称呼他的)！

1975 年，哈维尔写给胡萨克的那封长信，是继 1968 年风起云涌的社会运动之后第一次公开的和最重要的决裂。在信寄出两个星期后，他在自己乡间的居所回答记者伊希·列戴莱尔采访时，仍然自诩为“一个社会主义者”。当然，同时他也把“社会主义”和“共产主义”的概念作了清晰的区分，尤其是指出共产主义实践如何令某种理想走了样。他说：“我把自己看做一个社会主义者；我甚至认为我从共产主义中学到了一些东西。但是我从来不是一个共产主义者。——因此，自然地，我从来没有加入捷克斯洛伐克共产党。我从来没有接受共产主义意识形态，甚至改革的意识形态，这也许因为这个世界对我来说，显得比共产主义复杂和神秘一千倍。关于已经完全了解了这个世界的情感——除了他们马上要掌握的——对我来说是陌生、异在的。他们也许正确地认识了一些事情，但是他们又十分夸大了这种认识。更进一步，他们在实践中令这种认识走了样，因而变成从他们自身异化。”

也正是在这封长信中，哈维尔描述了后期极权社会中，当权者如何制

造和利用恐惧，将人们的注意力仅仅导向对于消费品的兴趣，生活陷入了一种“生物学的、蔬菜的水平”。一方面是人们消费热情的高涨，另一方面是人们屈服于自己道德水平的下降，屈服于精神上的被动压抑和屈服于自己的屈服。这样的批评不能不说是同样适合于资本主义的某些方面：“希望他没有能力意识到在他精神上、政治上、道德上日益增长的被侵害的程度，将他缩减成一个初级消费品社会的各种观念的简单容器，是打算将他变成复杂操纵的顺从工具”。其中提到的“消费品社会”、“复杂操纵的顺从工具”正是批判所谓“资本主义”的用语。

他 1978 年写下的重要长文《无权者的权力》中，进一步直接将当时捷克社会所发生的情况，放到屈服于功利主义和物质主义的全球性语境中去，将后期极权社会与现代西方正在发生的情况联系起来和进行类比。其中暗含的一个前提是：在捷克发生的事情是得到捷克之外的世界范围内的、同样也是消费品世界的某种潜在的鼓励的，它甚至像是对于西方邻居的“讽刺性模仿”，由它所暴露的危机是西方社会同样面临的，因而它的存在也是对西方社会提出的某种警告。“更为概括地说，后极权社会建立在独裁专制和消费社会之间的历史性遭遇所提供的基础之上。对于谎言的普遍适应和社会自动总体轻而易举的渗透，难道不是和着眼于消费的人们普遍不愿为了精神和道德的完整而牺牲物质实惠相联系？和他们面临世俗诱惑面放弃更高的价值相联系？和他们易于受大众的冷漠所影响有关？说到底，在后极权制度中，这种灰色空间的生活难道不正是现代生活一幅夸张的讽刺漫画？而我们不正是处于一种警告西方的立场上，揭露着它的一种潜在的趋势（尽管以文明的外在尺度来衡量，我们远在它之后）？”

将消费犬儒主义的捷克社会和西方社会进行对比对照，表明哈维尔始终保持和来自西方的批判精神进行对话；比较起来，处于中欧那么一个位置，哈维尔他们更容易和西方活生生的思想（包括马克思主义左派）面对面地切磋。但明显可以看出，渐渐地，哈维尔对某些纠缠于概念的东西感到不耐烦，感到西方的左派也好、右派也好，包括它们的媒体，总不免将他们正在做的事情简单地纳入一种现成的范畴。“深陷于自己那套政治上的陈词滥调中的西方媒体，或许会将我们的方法说成是太过拘泥法规、太过冒险、修正主义、反革命、资产阶级、共产主义或太左太右。然而我们

对此不感兴趣。"1985 年他写下两个重要的文本《政治与良心》、《对沉默的解剖》，由于考虑到概念的东西太不能说明问题，他准备正式放弃"社会主义"这个称呼，同时放弃的还有它的对立面"资本主义"。"我从来没有说过或写过我向往资本主义或我想在我们国家引进资本主义。"他不无讽刺地说：在我的一生中，参加过许多政治争论，并已习惯如此；但我承认，当我看见如此众多的西方人沉迷于意识形态，比我们生活于彻底意识形态制度中的人尤甚，我就不免倒抽一口凉气。某种观点立场或某个人是极"左"还是极右，是偏左还是偏右，是左派中的右派还是右派中的左派，好像某种恰当的分类比观点本身还重要。……但是根据我们经验的背景，在意识形态完全驱逐真理的环境中，所有这些没完没了的争论显得无聊、错误百出和远离事实。"还有社会主义和资本主义的问题！"他大声叫道："我得承认这个问题给我一种上个世纪的深渊的感觉。对我来说，这些完全是意识形态的和在语义上含混不清的概念，早已变味了。"他形容那些问他"你们这些人需要什么帮助"的某些西方知识分子（天晓得是左派还是右派），是在参观完了"哥特式和巴洛克式的纪念馆"之后，把"持不同政见者"当做这个"沉闷单调的环境中"惟一一道令人提起胃口的风景。

罗永生先生在《哈维尔的"政治"》一文中写道："冷战的语言、冷战的思维的确很难把哈维尔定位。"此言甚当。在他指出他所处的极权社会由不露面的匿名权力所操纵的时候，他同时认为这种"匿名游戏"（非个人化的权力游戏）也发生在西方：就极权主义本身而言，"它是全部现代文明的凸透镜，是需要对这种文明应当如何理解自己的全球性的一声尖锐的、也许是最后的呼唤"。他甚至用了"全球极权主义"这个词（global totalitarianism）。正是在这个语境中，他说出他的那句名言：一个东方的官僚和一个西方的经理差不多。原话是这样的："在这场反对非个人化的权力扩张的起码的但却是全球化的严峻斗争中，是面对一个西方的经理还是一个东方的官僚，只是偶然的地点上的区别，这完全是不重要的。"在他提出"后极权社会"的同时，他又提出一个相应的"后民主制度"（post - democratic-system）的概念，同样用来说明整个现代文明所缺少的那个维度——来自生活和人道的精神。

事情还没有完。爱好概念是因为人类难以改变思维的惰性。哈维尔还得一次又一次地解释放弃这些概念的原因，以及即使放弃这个概念也

决不会放弃某些实质性的东西。1986 年,在同卡雷尔·赫维兹达拉进行的自传性谈话中,他又花了大量篇幅谈到这个问题,包括对他本人所创造的一些新概念的理解和使用。这段话对理解他整个的思想、立场(包括他当总统之后在别人看来也许是重要改变实质上未变)有很大的意义。

"我摒弃'社会主义'这个词完全是因为我向来反感那些过分固定的、因而从语义上讲也就失去意义的范畴,反感那些空洞的意识形态术语和咒语。它们把思想僵化在固定概念的封闭结构里,而且越封闭就离生活越远。我在文章中不时地使用我自己创造的概念,如'后极权主义'、'反政治的政治'等,但这些只是一些偶然的概念,用在某个具体的上下文或特定的气氛中,为了某个具体的表达对象或某篇文章;我从未感到必须要重复使用它们。它们服务于具体情境中的语义目的,并不是固定的概念。简言之,我不再称呼自己为'社会主义者'并不意味着我改变了我的政治观点。在这个意义上,即使我仍然把自己称为'社会主义者',我也没有把自己定位在某一特定的政治和经济原则、理论或意识形态,或定位在改造世界体制的某些方案上面。对我来说,'社会主义'是一个更加人道、更加道德和更富有感情的概念。在某种程度上,我曾是一个佩劳特卡、切尔尼那样的社会主义者,他们也称自己为社会主义者。说到底,历史上有这样一些时期——每一个站在受压迫和受屈辱的人们那边的人(即不是站在统治阶级一边的人)都把自己称做社会主义者;每一个反对不应得的优先条件和世袭特权、反对榨取无权者的劳动、反对社会不公正以及贬损人、令其服务于他人的人们,都把自己称作为社会主义者。我也曾经是这样一个'富有感情的'和'符合道德'的社会主义者,今天我依然如故,惟一的区别是我不再使用这个词来表述我的立场。"

从这段话中我们是不是可以得出哈维尔实际上仍然是个"社会主义者"这个结论?错了!那么是否得出他不是一个"社会主义者"的结论?也错了!那么他是一个"自由主义者"吗?说这话的人肯定是疯了!那么他不是一个"自由主义者"?请问"不是一个'自由主义者'"是什么意思?这么说,他是一个"新左派"?哪来的这个词!在起码的自由民主的平台没有搭建起来之前,在由人人共享的政治平等、经济自主、言论自由的底线没有完全建立之前,"新左派"这个词提供的东西与它所丢失的东西一样多,甚至还要多。因为那样基本的"平台"和"底线"是为人人所分享的,

包括任何"左派"、"右派"、"中左"、"中右"、"偏左"、"偏右"、疯子艺术家和坚定的马克思主义者、磨剪刀的和锵菜刀的；当然也是需要他们所有人合力共建和共同维护的。在这个意义上，所谓的"自由主义者"的提法也不充分。比如一个认同哈维尔的人怎么会是一个"自由主义者"！（这只是更表明他不是一个"自由主义者"罢了。）天哪，什么时候我们才能摆脱这种完全是单向度的思维！摆脱这种喜欢"归结"而不是将问题进一步向前发展、生发的习惯。如果是以人划线、以个人关系的亲疏做出理论立场的选择，那就更糟糕，还叫什么批判的、思想开放的知识分子?！我曾经表达过，在中—东欧这个地区，由于处境的复杂和悖谬，所有能够提出的话题都不能不是脆弱的和易受攻击的，因为常常是自相矛盾的；今天我要说，在中国的情况完全也是如此。我们几乎在说任何一句话时，都不能不是腹背受敌的。在刚刚表达完一个思想的第一秒钟之内，就会产生一个念头：需要另外的一篇文章，来表达与刚才相反的意思。也许这种情况普遍出现在"后发展中国家"，所有不同时期积累起来的问题堆积到一块，它们互相缠绕、自相缠绕，立足难稳，真伪莫辨。然而尽管这样，还是有一些基本线索可以追寻，有一些基本界限可以划分。在这个意义上，也可以说，哈维尔处于所有这些"主义"之内，分享它们的某一部分，因为他分享了所有这些主义共同需要的那个底线或平台。比这更进一步，他与这个底线的关系体现在本人甚至以生命为代价来致力于这个底线的建立——你不做出贡献怎么可以来享用它们？

也就是说，在任何情况下，哈维尔不忘记把问题限制在自己主要的批判对象上面，决不因为类似的问题也发生在西方，或发生在全球范围内，就回避了自己社会的主要问题，或以全球性问题的某个侧面来取代本国的问题——在哈维尔所处后极权社会的消费主义背后，是人们基本权利得不到保障的恐惧，是无所不在的秘密警察，是一手遮天、专横任意的胡萨克政权。在批判共产主义面孔下的极权主义时，哈维尔不止一次地用了"预支未来"这样的字样，即目前不具备某个条件而提前享用它。在这个意义上，我们的某些讨论也像是对尚未到来的起码的自由民主的"预支"：还没有登上自由的列车，或在想像中顺便搭上了实际上并不存在的这辆列车（套用那个著名的句式即"让少数人先自由起来"），就可以把问题调换掉，将中国目前最大的障碍变成一个更和全球性相关而不是和这

片土地相关的，误认他乡做故乡。这就不难理解当哈维尔刚刚谈到“后民主”这个概念时，还没来得及发挥，他就马上加以限制：“无可置疑，这个概念不可以进一步发展。这种发挥乃是愚蠢之举，因为这样一来，这个概念就慢慢地与自身异化和脱节。”

后来的事情完全在情理之中。在他当总统之后，他的某种“偏左”立场才进一步显示出来。他与克劳斯的争论已是广为人知的事。在写于1991年的那篇《我相信什么》一文中他又一次重申了自己的观点：“我曾经说过我自以为是一个社会主义者。这样说，并不意味着我认同什么特殊的经济理念或概念（尤其是一切都属于国家和由国家来计划这样的概念）；我仅仅是想暗示——如人们所说——我的心长得偏左了点。与其说我在表达任何具体的信念，毋宁说我试图描绘一种性情，一种不落俗套的精神状态，一种反对定势的倾向，以及对于庸俗市侩的反感和对于悲惨蒙羞的人们的关注。”当然，同时他又不忘了说：“尽管我的心偏左了一些，但我也知道惟一行得通的是市场经济……这是一种于法律的框架之内，使得经济实体完全独立和多样化的制度，它的运转主要是受着市场规律的引导。这是惟一自然的、有意义的、可能导向繁荣的经济，因为只有它体现了生活自身的性质。就其丰富和易变性而言，生活本质上拥有着无限的和神秘的多样性，它不可能被计划和控制。”

三

Zizek 的文章中写到这回为哈维尔做传的约翰·肯尼提供了一个“真实的哈维尔”，这个人有着一些完全是不可靠的习惯：嗜好法国妆饰、睡得很晚、爱听摇滚乐；而且不只是一个时期，他的“生活作风”不严谨，最后一次出狱后的前几个星期，他是和一个情人度过的。但所有这些“远不会使哈维尔的英雄形象受到玷污，反而在某种程度上使他的功绩显得具体可感”，因为对今天的读者来说，这些看似可恶的缺点也许正是他闪光的优点和令人感到可信的原因。不管我们当中不同的人们怎么看待这些事，至少有一点可以肯定：哈维尔远非圣徒。他从来也没拿圣徒的标准要求自己（我敢说他根本没有想过这件事），也没有拿这个口是心非地要求别

人。在一次回答“你和奥尔嘉的关系到底怎样”时，他坦率地承认：上帝宽恕我的罪行肯定不止一种。撇开这些个人生活的细节不谈，作为一个后来成为一国之首的公众人物，他的面貌如何？他的思想如何？许多情况同样超出了国内不管是赞同还是力图贬低哈维尔的人的想像。美国作家菲利普·罗斯曾经向捷克人问起：“哈维尔给他的前任胡萨克写那封长信时，看上去是一个充满愚蠢的、不着边际的、完全不懂实际生活的知识分子，完全是堂·吉诃德式的。是否有许多人认为他不是一个讨厌的家伙便是一个傻瓜？这种大运是怎么叫他撞上的？而这样的一个人在美国，比一个企图竞选的歌星球星更不可能当选。”他说得有道理。包括哈维尔其他的那些文章，按任何一种专业政治学的观点看，都可能是外行的、难以归类的、不着边际和不值得加以认真对待的。他自己也经常声称自己缺少很多东西，包括一些专业的知识（政治学或经济学方面的）。那么他对于我们到底有没有意义？有什么样的意义？

首先需要拎清的是哈维尔不属于任何一种特殊利益集团，甚至知识分子精英团体都不属于。他的名为“知识分子的责任”的文章是1995年的一次演说词，其中也只是谈到知识分子是一些“有远见的人”。1989年“天鹅绒革命”以前的文章中，他很少用“知识分子”（intellectual）这个词，他不认为自己的所作所为是出于一个知识分子的身份和由这个身份而产生的什么什么。看起来他对这个身份满不在乎。他不以此自居。当然不只是哈维尔，和他一起做事情的朋友们也都持这种态度。克里玛在《布拉格精神》一文中谈到这个城市所具有的悖谬时说：她为自己拥有中欧最古老的大学和相当数量的文化名人而骄傲，而同时很少有地方像这里的人们这样轻视学问的，在别处他直接将此表达为“厌恶精英”。这完全不难理解：如果这个城市的某些街道在一个世纪内就被改了好几次名称，她再三处于被蹂躏、被践踏的悲惨状态之中，她所蒙受的耻辱也是生活在这个城市的任何人所蒙受的，她所遭受的伤害也是所有在这个城市的人所遭受的，那么，个人本领再大、学问再深，也没有什么特别可夸耀的，他没有任何东西可以使得他能够高居于他的其他民族同胞之上。怎么可能全民族是蒙羞的而他个人是光荣的？全民族是灾难深重的而惟独他像一颗闪亮的明星一样高挂在天上？那些落在他邻居头上的不幸难道不同样落在他的头上？那些打在老百姓屁股上的板子难道不碰到他的臀部？子弹或坦克不

打穿他的头脑和压碎他的身体？程映虹的文章《自由的难以承受之轻》中提到的那部年轻的电影学院学生拍摄的短片中的情况所言正是：一对夫妇正在做爱，忽然来了一个陌生人，赶也赶不走，于是敲开邻居的门求救，发现所有的人家都来了这样讨厌的、赶不走的陌生人。这部“影射”苏军入侵的影片当时遭到禁演，这是自然的。人们感到伤害自己邻居的东西也正在伤害着他本人，无人能够逃脱，这也是自然的。在这样的社会中，何来这个“著名”、那个“知名”地迎送往来！何来一个特殊的知识分子阶层的特殊风貌及使命！当然，这并不是否认有人在自己的专业领域中的确做出了杰出的成就，更不否认专业领域中工作的重要性，这里仅仅是说，这样的“积分”并不会带到公共事务中去，他在那里所从事的工作和身份仅仅同所有人一样——对剧作家哈维尔来说是重要的或难以忍受的事情对一个看大门的普通人同样地重要或难以忍受。顺便地说，事情会不会是这样：在自己的专业上越踏实、越沉得住气的人，在进入公共事务活动时，也越踏实和沉得住气。因为他在自己专业领域的活动中，在面对和处理专业工作的全部细节时，建立起了基本的工作伦理和做人的伦理。有评论家说，即使哈维尔没有做后来的那些事，作为一个剧作家他也仍然完全能够成功和享誉世界。而当哈维尔跳出自己剧作家的专业范围来谈问题和做事情时，他便把自己放回到一个普通人的身份中去，取的是和所有其他人、包括各行各业的人都能普遍分享的立场。哈维尔本人在文章中也爱用那位年轻捷克人电影镜头中所取的一个小词：“邻居”（neighbours），这指的是和自己生活在同一片天空之下的活生生的人们。

“生活在真实中”当然不可从字面上来理解，尤其不可把它放到私人生活中当做一个僵硬的尺度。哈维尔决无那种意思。米兰·昆德拉在《生命中不能承受之轻》中，关于托马斯不给儿子和编辑带来的请愿书上签名那一段，是对于消极自由的捍卫，因面是有着非同寻常的积极意义的；但当他用萨宾娜的口说出：“保守着那么多恋爱的秘密但一点也不感到难受的原因，相反，这样做才使得她生活在真实之中”时，即使是黑色幽默，也显得轻佻了一些。他当然知道自己留在国内坚持抗争的同胞哈维尔说的是什么意思。这句话实际上指向人们普遍的一种生存状态：与后极权制度之间的“心照不宣”的共谋关系。这种制度到后来完全丧失了它早先具有的任何理想色彩，它之所以得到维持，除了依靠赤裸裸的专横、蛮横，靠

的是表面上一层薄薄的面纱，即那些意识形态的口号及种种仪式。谁也不去主动揭穿它们，甚至谁也不去认真对待(政权也决不希望人们认真对待)它们，人们在各种公开场合嘴巴上讲的是一套，实际上做的是另外一套。每个成年人的生活都在这两个层面同时开展：一方面口是心非地做着那种意识形态的游戏，另一方面接受来自政权的公开的贿赂(完全是有条件的)——种种实惠或各种既得利益。每个人自己那么去做，他实际上也在要求大家都这么做，都来配合这种虚假的游戏，共同造就那种“普遍的常规”。不同阶层的人只是卷入了不同的层次。从表面上看，这样的生活还可以挨下去，人们专注于自己的小日子，但他们同时付出了昂贵的代价：人人都得忍受他道德上、精神上的被阉割，忍受自己的种种虚伪、伪善像个活生生的小丑和小人，忍受自己的忍受和接受实际上是如履薄冰的脆弱的生存处境。由此个人被编织进一个哈维尔称之为“自动的社会总体”，成为它的工具，每个人既是它的受害者，也是它的支持者。而如果事情反过来，水果商不再悬挂那种莫名其妙的标语，人们不再参与那些虚假的仪式(如选举之类)，幕后的真相就暴露了出来：他们个人所面临的威胁暴露了这个政权缺乏合法性这样一个非常脆弱的根基。因此，“生活在真实中”在后极权社会里，同时提供了这样几个方面的维度：一、存在论方面的维度，使人返回到他自己的内在真实之中(existential dimension——returning humanity to its inherent nature)；二、认识的维度，如其所是地揭示现实(noetic dimension——revealing reality as it is)；三、道德的维度，给他人树起一个榜样(*moral dimension——setting an example for other*)；四、政治的维度(political dimension)。哈维尔尤其强调最后一点的重要性，“生活在真实中”这个命题完全具有潜在的政治含义，这种现象可能是后极权社会特有的：道德的也是政治的。“假如这个社会的主要支柱是生活在谎言之中，那么生活在真实之中是对它的根本威胁。”

稍微考察哈维尔这个思想的来源，不难看出其中有着存在论的深深痕迹，也可以将其看做他本人艺术家背景的一个结果。也许有人不赞同这样看问题的视角，认为将这些东西用在社会、政治领域中，有点风马牛不相及。但从他的出发点开始，后来却完全通向实际生活、通向对于社会现实和个人现实整体的、富有穿透力的描述，对此我们不能说他的思想仅仅是“外行”和“浅薄”的。任何人从任何理论出发，只要是达到了对于所

处社会富有洞见因而是富有原创性的揭示，都是极为可贵和值得欢迎的。怕就怕那些声称是在揭示社会本质的某个方面，但却在这种“揭示”中，更深地将人们所处现实掩埋（用存在论的话说即“遮蔽”）起来的高论，马克思将此表述为“不结果实的花朵”。出于学术上的抱负是另外一回事，但如果要谈论中国正在发生的事情，就不能停留在仅仅是“二手”的理论上，完全忽视自己周围有名有姓“邻居”们的存在，和他们对于生活的实际感受。

这样，被称之为“社会对抗”的就不是像通常所表述的那样，在代表不同的经济力量或政治利益的人们之间展开，而是在谎言/真实之间、权力/良心之间、人的尊严/忍受屈辱之间、生活的多元、多样化目标/压制力量的专横意志之间进行。反抗的力量就不是传统政治中的以夺取权力为目标，而是来自于“生活”本身的多元、多样化的要求，和实现这些要求的基本权利。“从最初，这种冲突就不是于实际权力工具的组织化层而上开始，而是产生于人的意识和人的良知，人的存在的层面。……因此，它的力量不在于某个特定的社会政治团体，而是遍布于整个社会，包括官方权力结构的潜在力量。因此这种力量并不依靠自己的一兵一卒，反而是靠敌人供养的百万雄师——所有那些生活在谎言中的人，终于在某一刻（至少在理论上有这样的可能）出于真实的力量揭竿而起”。对于并非出于政治目的和发生在政治层而，哈维尔又起用了一个“暂时的”概念：“政治之前”（pre－political）的领域。在这个意义上，凡是对生活有真诚愿望的人，哪怕是对自己的工作有着真正的热情和积极性的人，都有可能和这个体制发生冲突。哈维尔谈到的一个例子是当他失去了剧作家的工作在一个啤酒厂打工，他的顶头上司S君是个酿啤酒的高手，一心一意想把啤酒酿好。而对啤酒一窍不通的该厂领导却不想这么干，结果这个人因为自己的工作热情触痛了某些人的“自尊心”，最终也成了一个“持不同政见者”（dissident），被推向体制的反面。主要针对西方媒体上体现出来的误解，哈维尔指出，“反对派”（opposition），包括“持不同政见者”（dissident）这样的概念都来自西方，并不能说明当时捷克社会中那些试图说出自己真话和周围环境真相的人。“反对派”起码得要有一个自己的纲领吧，但比如聚集在“七七宪章”旗帜下的人，他们根本的目标仅仅是要维护宪法，让已有的宪法得到落实（因此而他们的行为也被说成是“低调的”、“临时的”和“负

面的")。"持不同政见者"(dissident)是个怎样的情况呢？这个词通常是一种特殊的职业，就像其他正常的职业那样，也存在这么一种特别的怨天尤人的职业。实际上，"持不同政见者"仅仅是一个物理学家、一个社会学家、一个工人、一个诗人，他们是一些做自己觉得应该做的事情的个人，结果发现自己处于与政权的公开冲突之中。这个冲突不是他们自己有意引起的，而是他们的思想、行为或工作的内在逻辑导致的(这种冲突或多或少是在他们的控制之外发生的)。换句话说，他们并没有刻意去做一个职业性的不满分子，他们不过想做一个裁缝或铁匠罢了。这些人甚至在做了很久"持不同政见者"之后很长时间都不知道自己在别人眼中成了这样的人，因为他们没有决心成为这样的人，甚至"哪怕他们为之献出一天 24 小时去做这样的事情，也不是把这事当做一种职业"。因而哈维尔的另一个表达是："反政治的政治"(anti - political politics)，即不以政治权力为目标而仅仅是寻求真正有意义的生活。"政治不再是权力的伎俩和操纵，不再是超出人们的控制和互相利用的艺术，面是一个人寻找和获得有意义的生活的途径，是保护和服务于人们的途径。我赞同政治作为对人类同胞真正富有人性的关怀。"这是超越任何一种传统政治框架的思路。你可以说它完全不切实际，或者简直是一些"胡言乱语"，不值得认真对待；但其背后隐藏的前提，它所揭示的人们对于生活、人的尊严及对于政治的要求，却是十分中肯的。这个可以目之为"书呆子"的人(你要跟他理论，意味着跟一个"呆子"理论，)不过是大声说出邻居们头脑中盘旋的想法罢了。换个立场来看，这也是没有办法的办法，理想主义是被逼出来的：如果你看不出一点可以突破的缝隙，看不出一点现实的可能性，反而会仅仅从纯粹的理想出发，无所顾忌地说出实情。哈维尔对于他们这些人的处境说过一句值得深思的话：只有先沉到井底，然后才能看见星星。他的这些理想主义的"胡话"可以看做一个陷入井底的人被迫说出来的。

努力尝试将一种人性的尺度、将人类精神和道德的维度带到生活中去，继而带到政治中去，无论如何，哈维尔给这个世界带来了新的地平线——它不仅为更多的政治家所分享，而且为更多的普通人所分享。直到他当总统之后，他仍然一以贯之地说出这样的疯话，信不信由你："真正的政治——配得上政治这个名称、也是我愿意致力于的惟一的政治——就是你周围的人们服务：为具体的共同体服务，为我们身后的人们服务。根

植于政治最深的是道德，因为它是一种责任，是对全体人民和为了全体人民通过行动来体现的责任。这是一个可称之为'更高的'的责任的东西，它拥有一个形而上的出发点：产生于意识或无意识之中的一个信念，即我们的死亡并不意味着结束，因为每一件事情都在别的某处被永远地记录了下来，永远地给予评价，这是'高于我们'(above us)的某处，我称之为'神的记忆'——这是宇宙、自然和生命的神秘秩序中的一个必要的组成部分，信徒们称之为上帝，一切事情都要接受其裁判。说到底，真正的良心和责任感，只有被解释为一种沉默的假设，假设上面(from above)有人在观看我们，每一件事情都不会遗漏，没有东西被遗忘，因此尘世岁月并不能抹去人间失败招致的尖锐痛苦：我们的灵魂意识到并非只有自己才知道这些失败。"

四

继续谈论哈维尔就像谱写一首巴赫的或亨德尔的那种古典的曲子，因为他自己就是以这种方式思考和写作：某些主题不断地重复出现，绕来绕去，在经过了一系列察觉不出的变化之后重又返回，"水磨式地前进"。当然每次再出现时，会加进一点新的东西，那是由不同时期的实践的要求带来的。总的来说，哈维尔的思想、精神倾向是一致的。比如人们为他1990年2月在美国国会的讲话感到吃惊，他并没有因为站在那么一个地方，为自己多年的事业得到至少是舆论上的某种支持而感谢西方，相反，他说出了另外一番话："民主"是一个远未达到的目标。"你们美国也只是站在通往民主的道路上……我们从中所来(指极权主义)的经验和知识也可以给你们提供一些什么。"类似的意思在他写于1985年的那批文章中就已经表达过：站在后极权社会的这个角度，可以将现今人类社会的危机看得更加清楚；这不是谁帮助谁的问题——像西方人通常问的：我们能给你们什么帮助——而是从这种处境中找出那些共同面临的更为普遍的问题，同时对西方人也有意义："我不认为我们这些在自己的环境中寻求和表明真理的人，只能处于呼吁和接受帮助的不平衡的位置上，而不能向来自援助的方向上送去帮助。""难道事情不是和我们所有的人都相关？难

道我们的黯淡前景，我们的希望，反过来说不也是他们的黯淡前景和希望？……关键是：持不同政见者徒劳的努力和他的命运告诉了人们什么，他们的行动证实了什么？他们拥有哪些也可能成为其他人思想养料的东西？他们怎样解释自己的命运并且使之成为与人们共享的命运？并到底是以什么样的方式，他们成为前来访问的人们的一个警告、挑战、危险和教训？”

从中顺便引申出的一个问题是：哈维尔这样对待西方人的态度也许非常值得我们借鉴：他不乞求于他们，也不把他们妖魔化，当然更不会以西方人的“是非”为“是非”，以他们的“热点”为“热点”。在解释为什么布拉格人不在来自西方的反对北约“潘兴”导弹的请愿书上签名时，哈维尔说出了他们那个地区的人对于“和平”的理解：首先听到这个词人们就要打瞌睡，这是因为政府已经把这个词用滥了；再比如说在英格兰人们做这样的事情，最大的危险是坐上 14 天牢，并且可以有来访者和包裹；而在捷克试试看，那要在捷克的新新监狱(Valdice)服上差不多 14 年徒刑。于是他最可能的做法是把这个前来要求签名的外国人带到一个秘密警察那里，当着他的面把这名给签了，算是对这桩事情的最好了结和最终摆脱干系。再有就是天生倾向于怀疑的人们头脑中在想：“当我还不知道我的上司明天将提出什么新的倒霉的诡计(来制我)，当然也是以更好的世界的名义，我为什么要为拯救世界的某些尝试而头脑发热？就好像我没事似的！为什么我要以欧洲其他自由民族的和平、裁军、民主的白日梦来制造麻烦？这种东西一下子便能把我下半生搞垮——而戈尔巴乔夫仍然在打他的高尔夫球！”哈维尔的正面的思考包括这样一个结论：“没有内部的和平，即公民之间、公民和他们的国家之间的和平，便没有外部和平的保证。一个政府忽视其本国公民的意愿和权利，便不可能保证和尊重其他人民、民族和政府的意愿和权利。一个政府拒绝其公民监督公共权力的运用，这将成为对其邻国的一个威胁：内部的独裁统治将反映到专横的外部关系中来。对公共意见的压制，对权力的公共竞争和公共行使的完全取消，导致了政府对其军队的任意支配。一个被操纵的大众可能被滥用于任何军事冒险。在某些领域中事出有因的恐惧造成了对每一件事情的恐惧。”这里，对于国际事务的分析最终提供的是对自己所处境地的进一步深化的认识。这样做容易造成的结果是：西方人对你们的这一套听腻了，不再

理睬你们说什么。对此哈维尔有自己清醒的认识:"我们每次将人的权利引进关于和平的讨论,指出情况的复杂性和表明不一致的态度,出于显而易见的原因,我们被认为是无可救药的,那些人根本不想听声援之外的话。"即使这样,也没什么!所付出的代价已经足够地多和足够地昂贵,还在乎这点老外的看法?

由此联想到我们当中某些人一厢情愿的做法。说句公道的话,难道我们自身的苦难还不足以教育我们、担保我们,让我们明白到底要什么和忠直地说出它们?难道要让我们这些爬过十八道坎越过十九道沟的人,跟着一天也没有受过这种罪的外国人亦步亦趋、看他们的脸色行事?难道那些"老外"真的像我们想像的那样,真正关心和有能力判断中国的问题,就像我们当中真的有一个人去关心和有能力判断尼加拉瓜的问题?他们真的比我们自己更加知道我们的结症所在?这怎么可能和说得过去?

最为重要的是哈维尔不是用来思辨和谈论的对象。他是这样的一个人:他所思考的和写下来的东西,始终与直接的现实相关联和关照,与这种也许要用牙来咬的铁一般的现实相匹配;阅读他的东西,感到那是从他自身和民族的血肉中生长起来的,是从灰暗和布满阴影的大地中走出来的;不论是思考还是写作,他以他的坚强的意志和行动承担了这个黯淡、晦涩的现实,承担了这个谁都不想要但实际上都无一例外处于其中的"肮脏"的东西。他在私人领域中的放任行为一点也没有影响他在公共领域中全部的忠直,他和他的小圈子亲密无间的关系与他在公共领域中凛然正义的态度区分得清清楚楚。当他从战后艺术家那里学到了与自身及自身的恶保持距离时,他也牢记着来自外部的极权制度对人可能造成的种种伤害和带来的自身黑暗,把它们限制在不失掉自己尊严、不让自己变得走形的范围之内。它们往往是看不见的,比如永远地处于一种意志瘫痪状态、难以描述的自卑和自大、不知从何而来的怨恨、仇恨、逼仄、心理不平衡,以及同样地任性、蛮横、为所欲为、一副满不在乎的样子。忍受这些东西,也是在忍受极权制度对自己的伤害,甚至是接受这种伤害,并把它转而再去伤害别人。当然,所面临的某种现实的确可能使人失掉了信心,周围种种自相矛盾的、分裂的做法也会引起人自身头脑和精神的分裂,但这仍然不是一个人最终垮掉的原因。哈维尔在狱中给妻子写道:"使得一个人看到处于道德衰败并不是如此普遍的道德衰败本身,而毋宁说是一

个人失去了自身确定性和生活的意义。就像我自己说过的：世界的迷失仅仅在我自身迷失的范围之内。"他和昆德拉的争论并不是发生在签名与否的问题上(那只是事后他们分别谈到这件事)，而是对 1968 年苏军入侵的看法。哈维尔反对昆德拉将入侵的行为看做捷克民族古老的命运使然——如果是这样，那么从中得出惟一结论只是听任命运的摆布；哈维尔把这看做自己幻想破灭的"极力外推"。昆德拉则认为哈维尔的立场和行为是"愚蠢"、"冒险"和"自杀性"的。当然，从人们一直习惯的来自"从上面"眼光来看问题，即从权力斗争胜负的格局来看，有不少人会站在昆德拉一边；正如哈维尔指出的，习惯于"从上面"看问题的人往往是没有耐心的。但哈维尔的不同寻常在于：既然不是"上面"(统治阶级)的一员，就没有必要把自己的头脑置换成"上面"的头脑，从而只能从"上面"的眼光来得出自己的结论。与在权力斗争的格局中周旋并利用其中的"不平衡"不同的是，哈维尔和他周围的人们这次只是站在自己受削弱的立场上，感到发生在自己身上的事情不能再继续下去了。不能再像这样忍受自己道德上精神上的被阉割，不能让事情就这样继续、无止境地从坡上滑下去，现在需要的是从改变自己的生活开始做点什么。尽管这样做看上去前途渺茫，甚至有些荒诞——这不是发生在舞台上，而是直接产生在自己的行为中——但只有那么去做，才能逐步地乃至全部地赢回自己，挺直腰杆，恢复自己做人的尊严。最初他们只是从声援一个摇滚乐手这样一件无足轻重的小事开始，因为剥夺了这些人歌唱的自由也是对其他人自由和存在的共同威胁。虽然这由少部分人发起，但声援了被压迫者，会加速社会意识的进一步觉醒，消除人们之间因恐惧等造成的种种隔阂，促成一种广泛团结的气氛。它是从一个有关单数的人、并且是保护性质的活动开始，但这也许比一般的"批判"更能够触动当局，于是引发了后来一系列的事件《七七宪章》的诞生和一个叫做"保护受不公正起诉的人委员会"(VONS)的组织的产生。对哈维尔来说，投身于这样的活动代价是几度"牢狱之灾"。这当然需要经受非同一般的意志的考验，在这个意义上，说他选择了"受难"亦无妨。他不止一次地引用他们当中另一个灵魂人物扬·巴托契卡的话："为某些事情做牺牲是值得的。"但说到底，这个人不是圣人，他更像一个普通人，做了一个普通人应该或可以去做的事情；并且实际上只要有人这样去做，就会带动周围的其他的人们。他既是一个理想主义者，又是一

个坚定的、而且是绝对的和平的行动主义者。秦晖先生在私下交谈时说过一句话,对理解哈维尔于我们的意义非常贴切:哈维尔的故事比他的思想更值得关注。是的,哈维尔以他实实在在的举动、业绩成为这个世界"善"的财富而不只是思想的财富,成为被称之为在后现代情境下"理想主义"和"反抗"的榜样。说到底,没有整个行为做支柱的言辞会失去它们应有的分量。最重要的底线是行为的底线。

(2000 年)

你将用眉尖滴下的汗水换取面包

1985年12月15日，安德烈·塔尔柯夫斯基(1932~1986)在瑞典斯德哥尔摩得知自己患了肺癌，此时他的爱妻和多年的助手拉娜不在他的身旁。他当天在日记中写道："……但首先，拉娜怎么办？我怎样告诉她？我怎能亲自将这样可怕的打击加在她的身上?!"

8天之后他飞往意大利，他自己称之为"回家"——的确，拉娜在那里，她正在完成一桩十分重要的事情：安置一个属于他们自己的居所。自1982年赴意大利拍摄《乡愁》开始，这对夫妇始终处在一种漂泊状态，他们已经决定在西方定居；而那边——苏联，却始终以"诉职"为理由，坚持要塔尔柯夫斯基回国，他们不能容忍这位天才的导演一走了之。这位1932年出生、毕业于莫斯科电影学院的高材生，他的第一部剧情片《伊万的童年》即获得威尼斯电影节金狮奖，一举奠定了他在世界影坛令人注目的位置，时年30岁。他的第二部剧情片《安德烈·鲁勃廖夫》在遭到苏联当局禁演之后修改复出，于1969年获得戛纳电影节国际影评人奖。继而1972年的第三部剧情片《飞向太空》获得1975年戛纳电影节评审团特别奖。于1974年拍摄的自传性影片《镜子》，在国内饱受批评，推迟到1980年才与海外的观众见面。面对观众这样抱怨"我们很惊讶苏联的电影发行单位居然会允许这样的过失"时，他的回答是："我不得不说，咱们的电影局并不常常允许'这样的过失'——平均每5年才一次。"他每一部电影的完成都是一次不小的地震。

新居买在翡冷翠，稍前，塔尔柯夫斯基在日记中不厌其详地记下了拉娜的工作："她在柏林买了不少古董：盘子，厨房用品，地毯，华丽的古旧枝形吊灯和其他灯具，镜子，烛台，数不胜数。还有音响设备，录像机及一台立体声电视——买来用于我的工作的。这一切都是美好家居生活必不可少的，况且，考虑到除了厨房用品，她买的全是古董，这些东西的价钱算是比较便宜的了。""但当这些东西运到翡冷翠，麻烦又来了。所有的家具都

得搬上六楼(没有电梯和回旋楼梯),为避免损坏还必须小心翼翼。这对她无疑是当头一棒(似乎向来都是这样),真可怜……她的才干、活力、毅力和耐性总是让我惊奇。没有她我真不知该如何是好。经过5年的痛苦生涯,我现在盼望我们很快就能拥有一个自己的家。"(1985年9月28日)

更重要的是——塔尔柯夫斯基和他的妻子都相信——等自己的家建好了,苏联那边就更加没有理由扣住他们十多岁的儿子安德鲁萨和孩子的外祖母,不给他们签发护照前来和亲人团聚。为此,这对夫妻已经伤透了脑筋。他们不得不给当时频繁更迭的苏联领导人写信——安德罗波夫、契尔年科、戈尔巴乔夫;拉娜在法国还见了密特朗,这位总统答应帮忙。

塔尔柯夫斯基暂时隐瞒了自己的病情。没几天就过新年了,他决定在专门为新居落成而举行的新年派对结束之后才告诉拉娜,他不想影响大家的情绪。于是,这次不再有分离的重逢是这样的:"拉娜容光焕发迎接我的到来。她毫无疑虑,满心欢喜给我看布置好的房间,让我目瞪口呆。家里的每样物品都布置得很漂亮很有品位。我真搞不明白,她是如何在一个来月的时间里做到的。这么短的时间,从一片杂乱到井井有条。一切都搞好了,连壁炉也不例外,砌上了砖块,应有尽有……"(1985年12月24日)

拉娜是1月2日得知那个可怕的消息的。好几个小时,她失去知觉,不哭也不和任何人说话,只剩下一对大大的呆滞的眼睛。塔尔柯夫斯基写道:"我真吓坏了,连究竟是什么原因使她这个样子都忘掉了……"

密特朗果然给戈尔巴乔夫写了信,戈尔巴乔夫下令马上放人。1月9日,塔尔柯夫斯基得知安德鲁萨将尽快来到他们身边的消息。"难道真的只有身患绝症才能有机会团聚吗!现在,安德烈,你必须活下去!"他对自己说。又过了10天,这个家庭终于团聚了。"安德鲁萨和安娜·西蒙耶洛芙娜来了!安娜·西蒙耶洛芙娜一点没变,只是因出门旅行有点疲倦和虚弱。至于安德鲁萨,要是在街上我肯定认不出他,他长得很高,才15岁就已是一米八的个头。他现在是一个笑容满面惹人喜欢的小伙子,简直是个奇迹!"

这之后不到一年,1986年12月29日,塔尔柯夫斯基因为肺癌不治,病逝于巴黎,终年54岁。他于病中剪辑完成的最后一部影片《牺牲》获这年

戛纳评审团特别奖。奖是由他乳臭未干的小家伙代领的，他对儿子在领奖台上落落大方的举止感到满意。

塔尔柯夫斯基足以夷平我们头脑中有关电影的种种模糊观念。这样的导演还可以举出一些：黑泽明、布莱松、伯格曼……他们的思考足以和伟大的哲学家或者伟大的诗人相比肩，电影只是他们所运用的一种工具，是他们思考、感受、捕捉这个世界和人类的命运的承载物。但这并不是说，他们用电影来承载已经在文字的媒体中得到表达的东西，尽管这样听上去更令人放心一些；事实也表明，习惯于文字媒体的理想读者并非是他们电影的理想观众，平日里训练有素的人们也完全有可能在观看《镜子》或《乡愁》时昏昏欲睡，除非你一而再、再而三地去看他们的影片本身，十分耐心地、人神地去看和去倾听，不要马上下结论，从而逐渐培养、建立起另外一种感受世界的方式——电影的方式，以电影来发现、参与这个世界真理创造的形式。打个不太贴切的比方，当塔尔柯夫斯基、黑泽明、布莱松带着摄影机来到世界面前，他们所摄人的是一些最初的“词”，其意义如同各民族最早的圣经，是对于亘古以来便已存在的世界的最初表述。这并不是耸人听闻，如果你承认电影是新近发明的一种认知世界的途径的话。伯格曼在看到塔尔柯夫斯基《伊万的童年》后，这样表达他的惊骇：“蓦然我发觉自己置身于一间房间门口，过去从未有人把这房间的钥匙交给我。这房间我一直都渴望能进去一窥堂奥，而他却能够在其中行动自如游刃有余。我感到鼓舞和激动：竟然有人将我长久以来不知如何表达的种种都展现出来。我认为塔尔柯夫斯基是最伟大的，他创造了崭新的电影语言，捕捉生命一如倒映，一如梦境。”塔尔柯夫斯基对于达芬奇绘画作品的阐述也完全适用于他自己的电影：“……如此一来，在我们之前便开放了一种与无限互动的可能，因为艺术影像(art image)的巨大功能便是作为一种无限的侦测器……向着永恒，我们的理智和感情载欣载奔。”“永恒，适切地承传于影像的结构中。”这样的艺术家毫不吝惜自己的力气，相反，他担负起了一项非常艰巨的任务，并全力以赴。“没有人能够被迫去挑起过分困难、甚至超乎能力的负担；但是我们别无选择，不是全部就是全无。”他在那本回顾自己一生历程的书——《雕刻时光》中写道。

对一个电影导演来说，这意味着摆脱许多诱惑，一个最大的诱惑是传统戏剧及其冲突方式的诱惑。讲述一个有头有尾的故事，其中的事件、人

物乃至微小的细节都是有目的性的，人物的性格或者事情的真相随着冲突的升级而逐渐浮现，它们最终在一个能够理解的结局中得到妥善安置，天网恢恢，无所不至。在塔尔柯夫斯基看来，这是结束对于世界认识和感知的封闭模式——为了服从某个僵硬的逻辑情节，不得不对生命的原貌加以篡改。与此相反，塔尔柯夫斯基所遵循的是一种他称之为“诗的连接”(poetic links)、“诗的逻辑”(the logic of poetry)。当然，这里有一个具体的原因是塔尔柯夫斯基的父亲亚森尼·塔尔柯夫斯基(是一位颇有成就的诗人)，他的儿子坦陈自己对诗的逻辑比对于传统戏剧的逻辑要更加熟悉。然而更重要的是，诗以其直接呈现的方式更加贴近生命的原貌，贴近饱满的富有感情的生命本身，并且只有通过富有强度的感情体认，世界才呈现出它的本来的面貌，透露出原本是有情有义的天地万物景象。这位有着很强的思想洞察力的导演区分了这样两种艺术行为：一种人也许能够运用匠心“营造一种‘疑似生命’表象的效果”，但另一种人却能够“直接切入、检视存在于表象之下的生命本质”，“有能力超越连贯逻辑的局限，传达生命深层现象和无形联结的高度复杂与真实”。

而这正是塔尔柯夫斯基拍摄于1962年的第一部作品《伊万的童年》形成的基础。这是他惟一一部根据别人的小说改变的电影作品(其余都是他自己写或者和他人合作而成)。他说这部作者为柏格莫洛夫的同名小说吸引他的原因之一是，主人公伊万有着一种外表看似沉滞、内里却充满爆炸性情感的人。这是一个12岁的少年，父亲在抵抗法西斯的战斗中牺牲了，母亲和妹妹下落不明，他随父亲的朋友在一个前线部队当侦察兵，此时他已经完全被复仇的情绪抓住，一种被战争扭曲、偏离生命轴心的奇特性格在他身上发展起来，所有童年应有的无价之宝都无可挽回地从他的生命中消失。这样一种激越的性格如果放在传统戏剧框架里将会遇到很多束缚，因为他的性格不是在事件的发展中逐步显示出来的，而是一出场便伴随着炫目的、给人刺痛的光芒；接下来他的行为也无法纳入逻辑严密的情节框架，而是充满了偶然和意想不到的转折。原作是用近乎报道的冷峻语言来描述的，但这对塔尔柯夫斯基不合适，他需要参与到主人公的放射性内心中去，直接抵达这种生命本身而不是表现它。因而影片采取了一种比较松散的结构，大致有几个段落：第一次执行任务回来；拒绝被送往后方学校；执行第二次任务；战争结束后，在敌军的档案中得知他

被处以绞刑。而真正的重点则放在了呈现主人公充满张力的内心世界上面，循出其深埋的情感纹路——这样一个被严重扭曲的心灵，它的起点，并不是残酷的战争环境，而是一个正在处于起跑点上的年轻生命对于美好世界的向往。那样一种生命本身即是一首奔放激越的诗篇；而它越是饱满鲜亮，越是易受伤害。于是影片先后穿插了四个梦境，它们应该是主人公和平生活的记忆，也是处在严酷的战争环境中对于和平生活的想像和向往。梦境中出现的事物全都闪闪发光：天空、树林、隐约的鸟叫、井、水中的星星、妈妈的声音、一车的苹果、娴静的女孩和马、雨水、玩耍的沙滩、落日，穿越这些梦境如同穿越神话世界。尤其是影片一开始的那个梦境，无忧无虑的少年的脸在树枝后面微笑着闪现，接着是一棵树从底部逐渐向上得到呈现，我们看到它的不同位置、不同姿态的枝条，全都在努力地向着天空、向着周围不同方向伸展，就像一枝富有生命的、充沛无比的爆竹，随时可能从内到外迸发出来。一张占据了画面 2/3 的马的面部特写过后，是少年在树林间穿梭奔跑，他的头发映射着鲜嫩的阳光，他在寻找着不知何处响起的鸟儿的声音；他在笑，又是从山腰上往下俯拍的一个移动镜头，远处的道路和庄稼互为交错，男孩在四下巡视中发现一束耀眼的阳光掉进树林；他用手遮挡着过于强烈的光线继续寻找——就在这时，他转身看见了妈妈，他向妈妈跑去，弯腰跪下去喝妈妈刚才提着的水桶里的水；在他抬头时，对妈妈说（像所有的孩子那样没头没脑）："妈妈，有布谷鸟。"妈妈微笑着，伸出一只手擦去头上的汗珠，她的脸也被挡住了半截，旋即，梦境消失，主人公躺在一个被遗弃的小木棚里，他只身一人，处于侦察的途中，四周充满了危险。

一个比较容易的解释是：类似的梦境和所处的战争环境正好形成对照，由此解释了战争的残酷。但如果真正贴近那些意味深长的画面去看，就会发现其中蕴含着的内容远远超出了战争与和平的对立，超出了剧情所能提供的表面上的解释，而深入到我们生命中那些隐藏不露的根基，我们生命赖以形成的永恒的背景，我们情感的根源，我们精神生活的依托。包括男孩为执行任务两次穿过的那条宽大的河流，在交战的情况下，它显得沉寂、死气沉沉，但它宽阔的河面上方宽阔的天空、仍然不紧不慢流动着的河水、水中倒映着的成排的树林，划拨它时发出的清脆的响声，无一不在显示着它存在的悠久、悠长。正是这样的河流、树木、天空构成了我

们生活的巨大而沉默的依托，这就是所谓世界本身。它超出了任何一种单向度的、临时的解释，径直被赋予我们，就像我们的小拇指径直被赋予我们一样。在这样的影像面前，我们感到自己精神深处的某根弦被触动了，感到不安同时也是少有的感情上的清醒、沉着，并伴随着心境柔和以及惊讶、感激的体验。这样，从影片主人公伊万的精神状态和他的世界走进去，经过一系列曲折之后，我们返回了我们自身的精神世界，刷新了和加固了它。

在塔尔柯夫斯基那里，诗意紧扣着人们的情感世界及对于世界的情感反映，人类丰富的情感本身充满了张力，艺术家则要为这种充满紧张的情感找到精确的意象。那是在一种无限耐心的坚持中才有可能实现的，在这个过程中，必须始终坚持影像和其结构的开放性，让观众自己去体验，让他们的思考自动参与进来。在这个意义上，塔尔柯夫斯基不仅反对传统戏剧结构，而且对其前辈爱森斯坦的“蒙太奇”理论进行了毫不留情地驳斥。运用剪辑将两个不同的观念结合起来，由此而产生第三个观念的做法，是强加给观众一个现成的解释，是将自己所放进去的东西又掏了出来，阻塞了观众和影像（尤其是其背后的）世界的交流。更为要害的，“蒙太奇”的做法，最终诉诸人的智性，一种自作聪明而实际作茧自缚的智性。塔尔柯夫斯基这样的寥寥几笔，所揭示的不仅是“蒙太奇”的弊端，也可以看做现代世界诗性丧失的普遍原由——诗人们和哲学家们都在玩这样的智性游戏：“‘蒙太奇’电影向观众呈现拼图和谜语，让他们读解符号，并以讽喻为乐，一再地以其知识经验为诉求。然而，这些谜题每一道都有自己的准确、一字不差的答案……”在这样的做法背后，是一个更大范围里的自以为是，自以为掌握了人类从过去到现在直至未来全部真理的傲慢无理和封闭。

比较起他的其他影片来，《安德烈·鲁勃廖夫》最具有通常所说的客观性——按照自然时间的顺序；除了那个被钉上十字架的梦境和遇上死去的希腊老师的梦境之外，所采取的基本上是客观空间。那是一个关于15世纪僧侣画家的故事，有真实的人物作为原型——俄罗斯民族画派的奠基人安德烈·鲁勃廖夫，他的画《三位一体》历来被认为是旷世杰作。塔尔柯夫斯基说他本人对于这部电影的兴趣是“探索一个伟大的俄罗斯画家的诗情禀赋。我想要以一个鲁勃廖夫为例，来探索艺术创作的心路历程”。

画家接受了一桩新的使命，为一座刚刚落成的大教堂作画，但他却迟迟不能动笔。他以前在修道院和在老师那里所学到的知识不足以使他产生灵感，那样的知识甚至是苍白和扭曲的，仅仅是学着别人的结论来判断，尽管他本人反对受别人思想的支配。在和希腊学者沙奥邦尼斯的谈话中，他说："如果是一个无知的人，难道不会受到另一个人的摆布吗？"然而此时他并非知道自己的无知。一个夜晚他遇见所谓的"民间情爱节"，树林里忽然亮起许多火把，人们四下奔跑，有人冲进河里，借着火光，他发现他们原来一丝不挂，男人和女人在黑暗中尽情交欢，这对鲁勃廖夫来说真是闻所未闻，他感到十分骇然。"裸身跑和随心所欲是一种罪。"可是他面前的女人却辩护说："什么罪？今晚是情爱之夜。难道爱有罪吗？"接着又反问他："你以为生活在恐惧中容易吗？"他曾和一白发老人在树林中谈话，老人也说出了相同的话："人们变成邪恶，你能将邪恶都谴责吗？"令鲁勃廖夫真正转变立场的，是他目睹了入侵的鞑靼人的疯狂屠杀，他无数的同胞、那些衣衫褴褛的农人在血泊中倒下、呻吟、挣扎……入侵者意志的残酷和被侵害者生命的脆弱恰恰形成强烈的对比。他无力作画，不能采用能够想像得出来的地狱和魔鬼的模样去吓唬人们。到了这时候，他才领悟了圣经里说的："信仰、希望和慈悲，最重要的是慈悲。"在新教堂空荡荡的墙壁的背景下，一年轻人朗读圣经中的这段话，道出了鲁勃廖夫此时的心境：

我若能说万人的方言，并天使的话语，却没有爱，
我就成了鸣的锣、响的钹一般。
我若有先知讲道之能，
也明白各样的奥秘，各样的知识，
而且有全备的信，叫我能够移山，
却没有爱，我就算不得什么。
我若将所有的周济穷人，又舍己身叫人焚烧，
却没有爱，仍然与我无益。
……
凡事包容，凡事相信，凡事盼望，凡事忍耐。
爱是永不止息。先知讲道之能终必归于无有；

说方言之能终必停止；知识也终必归于无有。

鲁勃廖夫的命运和悲惨人们的命运紧密相连还在于这样一件事实：鞑靼人撞开了教堂大门，一鞑靼士兵拖着疯女人上楼梯欲施强暴，这位僧侣忍无可忍，拿着一把镰刀跟上去，将其砍死。“我杀了人。”他对梦境中出现的希腊老师说，痛苦万分。这场谈话可以看做是鲁勃廖夫的自我对话，令人想到了陀思妥耶夫斯基小说中的多重声音。鲁勃廖夫意识到自己原来和他的同胞一样是有罪的，从他自己的罪孽他想到了他的愚昧、悲惨的同胞。“难道因为邪恶占据了人类的心，而驱逐邪恶便意味着驱赶人类？”他死去的老师反问他。“俄国，我的祖国忍受痛苦，她将忍受一切，这要忍受多久？”他又问。对方回答：“不知道，很可能是永远。”然而即使这样，来自人民群众的生命力依然是顽强的，人们热切地渴望和平、渴望结束灾难和仇恨。这促使他们在一位少年的带领下，花了很大的力气铸成一口大钟；大家又从四面八方赶来，观看大钟的落成，——它是新的希望、联合、团结的象征。鲁勃廖夫在目睹这一切之后，终于完成了自己的不朽之作。

“鲁勃廖夫所遭受过的苦难并没有什么特别的，因为一个艺术家从来不可能在一个理想中的完美环境下生活。除非有某种苦难在纠缠着他的心灵，否则他将毫无灵感。艺术家的存在是因为世界的不完美，而一旦这个世界完美无缺，艺术将毫无价值。普通人不会成天寻求完美和谐的意义，但他们会简单地试图保持这种生活状态，而艺术的产生却往往超越了这个被误置的世界。”在那部关于塔尔柯夫斯基的纪录片中，他这样来谈论这部影片。通过追寻鲁勃廖夫内心的脉搏，塔尔柯夫斯基以一种不宜察觉的方式在和他的时代对话：对许多人来说，真理仿佛可以从书本上得来，是通过别人（导师）传授的，那样毫不费力气；而鲁勃廖夫向人们显示——惟有自己亲身体验过的真理才是有价值的，每个人只有自己去尝试获得；只有通过我们个人，我们本身的经历，我们才会成熟，才会理解生命的意义。“惟有体验了痛苦的轮回，与百姓面临同样的命运，惟有体验了善与现实之无法妥协那种信仰的幻灭，安德烈才得以回到他的出发点，回到信、望、爱的理念；而今，他已亲身体验了该信念的伟大与崇高。……传统真理，惟有透过个人经验的证实，才能继续成其为真理。”

鲁勃廖夫的心路历程适用于所有那些探寻真理和真相的人们。可以用“亲历”这两个字来概括他的精神状态。对他来说，真理不是漂亮的、专给别人准备的说辞，不是用来使他人丢尽颜面的武器。真理是实践，尤其是需要自己身体力行地去践行。他不是把真理掌握在自己手中，而是直接处于真理之中；他不是用别的，而是用自己的双脚所站立的地面，来表明真理的存在。他听从真理的声音——如果真理是软弱的，他不会是坚强的；如果真理是隐蔽的，他不会是显要的；如果真理是痛苦的，他不会是轻易得到幸福的。他所关心的真理(the truth)即他所关心的人们。如果他们是悲惨的、肮脏的，而他不会是无辜的、清白的；如果他们在挣扎、呼号、于迷惘之中叹息，那么他也决不会标榜自己提前得到了“神恩”，手中有一件秘密法器可以马上解救他们。他只是出现在人们中间，与普通的百姓摩肩接踵，和他们谈话，更多的时候只是沉默无语，用关注、同情的眼光默默地打量周围发生的事情，承担发生在周围人们身上的一切。在某些情况下他甚至表现出一种冷淡，在外部的灾难和人性的弱点面前他仿佛更宁愿掉过头去，好像那正是他自己的弱点，那些受苦受难的人们正是他自己的兄弟姐妹，他们生命的“根”和他本人的“根”连在一处，他们的疼痛也正是他本人生命的疼痛。一种致命的“相关性”出现了——他和周围的人们在生命的底部是连接着的，他们并肩插足于同一片肥沃或贫瘠的土壤之上。在这种致命的相关性的基础上，出现了鲁勃廖夫那种永久注视的眼光，那种无言、那种始终的迟疑、犹豫和止步不前。

哪怕产生在肮脏的现实之上的理想，它也更接近人们所说的“理想”那种东西。影片的开头是一个农民执意地要飞向天空。他用兽皮、破布、绳子做了一个气球。一度他成功了。他升到了他从没有到达过的高度。望着下面的河水、湖泊、倒映在水中的云朵，绵延起伏的大地，他兴奋地大声喊叫。但接着是他坠落、栽倒于地上的声音。旋即是一匹漂亮的马摔倒，在地上来回翻滚之后，又起身，矫健地奔腾起来。整个影片也就在理想和现实所提供的巨大对立的框架中展开。

拍完《安德烈·鲁勃廖夫》之后才拍《镜子》，这本身就耐人寻味。前者是一部民族的精神史诗，而《镜子》是一部个人的自传性作品。一般常见的做法是，艺术家们先处理靠近自己的素材，积累一些经验，逐步从主观走向客观，而塔尔柯夫斯基的做法却正好相反。个人自身的题材在他那

里并非一条捷径。事实上，他反对任何一种在艺术中寻求捷径的做法。他怀疑那种所谓的"实验"艺术。一部完整的艺术作品的诞生就像一个孩子的诞生；如果人们不可以在生孩子这件事上做实验，那么他们也不可以拿艺术作品做实验，那样做不仅没有意义，而且不道德。艺术不是科学，不是实验室。他赞同并引用瓦雷里对于某些实验艺术家的批评："误把象征当做启示，隐喻当做证明，突发的语言当做基础知识，自己当做天才的坏习惯，是我们与生俱来的邪恶。"从这个角度看过去，《镜子》便越发不可理解了，因为这部拍摄于20世纪70年代上半期的影片，看上去恰恰像是一座迷宫。这是他在国内遭到最多抨击的影片，有一封观众来信甚至质询导演本人是否看过这部影片，因为它太难以理解了。

一位妇女坐在栅栏上，抽着烟，我们看不见她的脸；从后面看过去，她挽上去的发髻很美，她的脖子、肩膀、背部都很美。她的面前是一片野生的庄稼，如荞麦之类，离她不远的左侧是一片暗绿色的森林，稍远些的右侧是山坡上郁郁葱葱的灌木和树林，整个画面轮廓深重却又异常明亮，让人惊诧那样的明亮是由空中而降，还是从地心里迸发出来的。有位经过的人走上前来，说了一些不相干的话，只是一些互相不连贯的词："看这些草丛，是否想过植物、感情、甚至洞察。树，果实，它们不匆忙，我们却匆匆忙忙。我们不相信内心的本性。存在一些疑虑，没有时间停下来思考……"当他离开时，沿着那条若有若无的小路往前走。突然，有一阵风平地而起，沿着相反的方向直刮过来，惊动了所有在半空中伸展的叶片、地上的庄稼，刮过它们的头部，继续猛烈地摇晃，引起韵律般的颤动，令人心悸不已；然而，就那么一小会，这风又消失得无影无踪，一切归于平静。这位妇女转回身去，诗歌的声音响起，那是导演本人的父亲亚森尼·塔尔柯夫斯基的诗篇《邂逅》：

那一刻我们相聚
都是喜庆，像主显节，
全世界只有你和我。
你比飞鸟的羽翼更勇敢、轻盈，
迷醉如眩你飞奔下楼
两阶一步，你带着我

穿过潮湿的紫丁香，进入你的王国
往另一边，镜子之后

……
我们被引领，不知身往何处，
犹似海市蜃楼于我们面前瓦解了
奇迹所建造的城市，
野薄荷匍匐于我们脚底，
鸟雀沿着我们的路径飞行，
而鱼儿溯溪逆游；
而天空展延我们的眼前。

当命运尾随我们的行踪
宛如剃刀握持于狂人手中。

接下来是那场雨中大火。孩子们站在自家屋檐下看不远处燃烧的房子。邻家的房子遭难，天上正下着雨，火势在雨中一点也不甘示弱。被雨滴洗净过地面上苍翠茂盛的草地，反衬着冲天的耀眼的火光。有一两个上了年纪的人也在近处观看，没有人跑来跑去救火，人们对此无能为力。镜头切换到睡梦中的小男孩，画面也从彩色转为黑白，应该是处于森林的边缘。近处是被光线照得雪亮的灌木和树，但这些树的背后则是黑黝黝的树林，光线很暗，对比十分强烈。随着镜头慢慢移动，又是像刚才田野上那样不知名的风起，摇撼着从来没有人访问过的那些寂静的草木，使它们在风中来回摇晃，有些几乎匍匐在地，又是风把它们再度扶起，像波浪一般剧烈起伏。

父亲在影片中第一次出现，他一闪而过。（他总共出现了三次，三次加起来不到半分钟。）他给正在洗头的母亲加水。母亲散开发卷之后的头发很长，挂着长长的水珠，看上去有点像传说中的巫婆。整个房间像是浸在水中一样，湿漉漉的。突然，从天花板上掉下一些东西，雨水、剥落的天花板，又像是撕碎的纸片、彩带，它们落在地上溅起了水花……又是一个长长的转换镜头：洗发的母亲——裹起头巾、略显沧桑的母亲——年老的母

亲;然后从一幅背光的、花色古旧的窗帘开始,终于进入它的现在时,在影片开始了差不多20多分钟之后——儿子在和母亲对话,母亲问:"为什么声音嘶哑?"儿子答道:"因为三天没有说话……妈妈,刚才做了一个梦。"

可以把这部影片的结构看做"三角形"。在现在时轴线上展开的部分是这个三角形的顶端,只占很少的篇幅,一个人正在和他妻子离婚、商量孩子伊南的去向,他们之间有一些若有若无的对话;也许是处于这个关键时刻,引发了这个人回顾他的一生,他沉湎于往事、回忆,由回忆引发的梦境、想像之中,这些内容占了影片的4/5篇幅以上,它们是不连贯的,断断续续,跨度很大,彩色和黑白交糅并存,它们是那个"三角形"的中间部分,是影片的主体。造成理解上最困难的,还在于这些回忆和梦境的部分,深深扎根于塔尔柯夫斯基本人的生活之中。与影片中始终"只闻其声、不见其人"的讲述者(主人公)相比,只有离婚这件事情是虚构的;其余那些部分都是塔尔柯夫斯基亲身经历的或者是他本人的梦境,是在他生命中留下最深刻烙印的东西。而我们自己的经验也提醒我们,在一个人生命中留下痕迹的东西,未必是他能够理解的东西。某些事情在人们的周围发生,就像一阵风刮过地面一样,我们不清楚它从何而来,为什么要来,也不知道它去往何方,但是它们出现了,以某种不易察觉的方式渗入到我们的头脑、心灵、身体中去,影响和造就了我们看待世界的视角。塔尔柯夫斯基的母亲、一位歌唱演员在战争期间在印刷厂当校对,影片中有一大段描写她怎么为了一份校样而惊惶失措,在大雨中不顾一切地奔跑,这件事的意义恐怕只有母亲本人才知道。他们有一位邻居是西班牙人,准确地说,是去西班牙内战时俄国男人带回来的一位西班牙妻子,于是引发了西班牙内战时的一些镜头,采用了当时纪录片的片断:人们在街上狂奔、轰炸、骨肉分离、雪片似的传单,这是造就塔尔柯夫斯基的父辈那代人思想感情的氛围,无疑也成为出现在儿子摇篮上方的景象。战争期间,塔尔柯夫斯基这个年龄上的孩子同样要接受军事训练,但记忆的焦点却停在另一个孩子身上,他不懂转弯360度是什么意思!有人拿出一颗手榴弹扔了出去,教官喊着:"别!"可是已经太晚了,教官躺倒在地,他心脏的收缩发出剧烈的响声——处理声音本来就是塔尔柯夫斯基的拿手好戏。一个孩子经历过这样事情肯定会终身难忘。影片中穿插的最长的纪录片是导演从当时的战地原始纪录片中挑选出来的:天水苍茫,一些疲惫不堪的人背着

枪，互相扶持或共同扛着重武器涉过一条宽阔的大河，他们身上衣服的颜色和混浊河水、昏暗的天空分不出彼此；有一艘船只装着高射炮，人们推着、扶着它艰难地前行；大片的人群终于走到浅水里，走向河滩，他们背后是没有尽头的远方，过去和今后消失在人们的视线之外。而这些人们，他们的劳苦也终会消失，只有河水不停地流淌和发出喘息。这简直是一幅人类劳作的终极意象，是永恒那边的景象。塔尔柯夫斯基描述过在成堆的资料片中找出这一段时难以形容的兴奋："……它是我的，专属于我的，仿佛那负担和痛苦都是因我而生。……此一场景所呈现的痛苦，正是所谓的历史进程的代价，也是自古以来无数人牺牲的结果，我们无法相信此一苦难是毫无意义的。"塔尔柯夫斯基后来得知，拍摄这段影像的军中摄影师，在拍完这些镜头之后的当天身亡，塔称他"对周遭事物有着非同寻常的穿透力"。这组涉河的镜头有3分钟之久，它并不镶嵌在情节的叙述之内，但是它却奠定了整个影片的"主轴、本质和中枢"——导演声称。影片中还穿插了中国的"文化大革命"、珍宝岛事件等纪录片的镜头。一个人和他所属的历史、和他的时代的精神氛围之间的关系是不期然和难以言说的，但无疑，它们深埋于一个人的精神气质之内，以其他不期然的方式再度呈现出来。

"人们到电影院看什么？什么理由使他们走进一间暗室？"塔尔柯夫斯基自问。他的解释是："为了时间：为了已经流逝、消耗，或者尚未拥有的时间。"而导演的工作便是他称之为"雕刻时光"，像一位雕刻家面对大理石，把不需要的成分一片片剔除一样，塔尔柯夫斯基认为导演的工作也是"在'一团时间'中塑造一个庞大的坚固的生活事件组合，将他不需要的部分切除、抛弃，只留下成品的组成元素，即确保影像完整性的那些元素。"这个说法大致能够解释为什么《镜子》像是由一个个分开的单元"临时"组合而成。导演不讳此前剪过20多个版本，但都不满意，在几乎丧失信心的情况下，终于有一天突然成了，有了现在看到的这个样子。而这些片段都是精心制作的结果，是一个人生命的深处发出不灭光芒的那些东西。除非这些曾经过去的生活及其片断有尊严，人们现在的生活及其片断才有尊严；除非它们有意义，人们现在的生活才有意义。因为人们的目前也终究要逝去，关于它们的意义，只有到过去的岁月中去寻找。在这个理念的支撑下，才有了塔尔柯夫斯基影片中那种长久的凝视、镜头的缓慢

移动。所谓"长镜头"完全不是什么技巧的选择，而是对摄入镜头的对象的一种铭记，是通过记录时间在它们身上的延展来摄取时间本身——"镜头中的时间应该要独立地而且尊严地流转。……我希望时间尊严且独立地流过画面。"正是这样的时间赋予万物以平等的意义，在它的流程中，凡是出现过的，不分先后彼此，将和其他出现过的事物一样拥有位置和尊严。"令我感到兴趣的，却是基本上与生俱来的内在道德特质。""一个人所生活的时间让他有机会了解自己是一个道德存在，为寻求真理而忙碌。……人类良知的存在也完全仰赖时间。"

在这种长久的关注中，所出现的事物超出了它们本来的含义，获得了一个更高的意义："进人无限的指标——生命的指标。"比如刚才提到的那段涉河的战地纪录片，它早已超出了红军渡过席瓦虚湖的故事，而成了人类艰苦劳作，而所有这种劳作都将是永恒的一个象征。塔尔柯夫斯基为这些画面所配上的他父亲亚森尼·塔尔柯夫斯基诗《人生，人生》正像是为这些人、这样的理解而写的：

我不相信预言，或者凶兆
的恐吓。我不相信诽谤
或者中伤。地球上并没有死亡。
一切皆是永生，全然永生，毋庸
恐惧死亡于年仅十七
或者七十。现实与光明
长存，而非死亡与幽冥。
如今我们全部都在海滨，
我是拽网者之一
在大海的不朽涌入之际。

同样，发生在塔尔柯夫斯基身上的那些事情，在特定的光亮之下，也不仅是属于他本人，而转变为一种客观的存在——这个叫"塔尔柯夫斯基"的人在这个世界上的存在，无疑构成了这个世界存在的一部分；他对于自身及周遭环境的认识，也一并构成了有关这个世界为何存在、为何以这种方式存在的那本大书中的一个章节。

艺术和科学一样，是人类追求绝对真理(absolute truth)的"工具"，是穿透造物之堂奥的手段，是试图再造自然的途径，塔尔柯夫斯基说道。在科学领域中，人类对于世界的知识循着无尽的旋梯上升，不断被新的知识所取代。艺术则不然。"每一件艺术创作的产生都成为世界之新而独到的影像，一种绝对真实的神秘符号。它看起来如同一则启示、一种时时刻刻的殷殷期待，盼能以直觉，并且一劳永逸地参与世界的所有法则——它的美与丑、温馨与残酷、无限与褊狭。艺术家借由创造影像——测试绝对的'惟一工具'——来表达这些东西。"作为一种形象化的"测试"，艺术的方式不能离开个体的主观经验。那是因为人类个体是一伦理的存在，人类力图使得自己变得完美的努力，是人类失望和痛苦的源泉，只是在这个过程中，他接近或偏离了他的目标；与此相关，对自身伦理方面的自觉经验也成为他最深刻的、而且是崭新的经验——他永远是个处于有待完善之中的新手，此前人类积累起来的经验对他的意义是有限的，他必得亲身尝历，任何人不能取代他，"每一次都被视为崭新的经验"。"你将用眉尖滴下的汗水换取面包。"塔尔柯夫斯基引用圣经里的话说。

德国电影理论家克拉考尔在《电影的本性——物质世界的复原》一书中，指出电影对于"街道"有着永不衰竭的兴趣，包括作为"街道"延伸部分的"火车站、舞场、会堂、酒馆、旅馆过厅、飞机场"等等。但是在塔尔柯夫斯基的影片中，所有这些东西荡然无存。他的视线久久停留在另外一些对象上面：宽阔的大河、水渍渍的田野、田野上的一两棵树、没有尽头的雨、地上的积水、地面上散发的水汽和雾、旷野上孤零零的房子、土路、树叶、骤然而起的风。这些事物，更易与人们的精神世界相陪伴，更能体现一种精神上的直接性，而不是冒充精神性。

关于自己影片中的人物，塔尔柯夫斯基认为他们偏向"弱者"。之所以弱，是因为他们不去追求表面上"成功"的生活，实际上无法适应现实的功利生活；他们的力量来自其精神理念，他们痛苦、困惑、呻吟、喊叫、身心困乏，乃至种种令人费解的举动，仅仅是出于精神的动机。在《潜行者》一片中，他通过主角之口对"弱者"做了一个辩护："人刚刚诞生的时候，他是软弱无力的；而当他死去时，他是僵硬的。当树生长的时候，它是柔软的；而当它干硬之时，便是它的死亡。硬和力量，是死亡的伴侣；软和弱，体现了生活的新鲜和希望。"听起来这有点中国道家的味道了，但它们不是作

为生存策略而提出的，而是就精神方面的活力和生机而言。“他们对于道德的信念和立场使他们看起来懦弱，事实上却是坚强的表征。”与伯格曼影片中某些因自私而隔绝的个人相区别的是，塔尔柯夫斯基影片中的这些弱者都承担了对于他人的责任。“这些人往往很像孩童，却有着成人的动机：从常识的观点来看，他们的立场并不真实，但却是无私无我的。”在这个意义上，他的“弱者”介于“白痴”和“疯子”之间。显然，塔尔柯夫斯基从他的前辈陀思妥耶夫斯基那里继承了很多东西，还应该包括尼采。

《乡愁》是 1982 年于意大利拍摄的影片，名义上是意大利、法国和苏联合拍，但其内在精神非常俄罗斯。主角哥查可夫是一位诗人，他来到意大利搜集俄国农奴制下的作曲家贝留佐夫斯基的生平资料，计划以此写一部歌剧剧本。和安德烈·鲁勃廖夫一样，贝留佐夫斯基是历史上的真实人物。他的庄园主见他富有音乐才华，便把他派往意大利学习。他在那里举办多场音乐会，备受称赞，获得了成功。他最终还是经受不住乡愁的折磨，回到了农奴制的俄国，不久悬梁自尽。资料的搜集者诗人和这位农奴制作曲家相同之处在于：同样身在异国，意识到自己不过是个过客，并因不断袭来的亲人而孔和对家乡的记忆而饱受心灵折磨，思虑重重和忧心忡忡。同行的是一位意大利女翻译，年轻、美色可餐，朝夕相处的俄国诗人令她充满欲念。她是现代物欲文明的代表，在她看来，“思想令我恶心。”但是心思完全在别处的诗人对她没有反应。他的目光被一位人们称之为“疯子”的当地人多明尼哥深深吸引，并产生了暗中保护他的愿望。这让女翻译大惑不解。他们终于吵翻了，女翻译提前出走。但不久又从外地打电话给他，说多明尼哥正在该地发表了整整三天演讲。哥查可夫立即前往，看到多明尼哥站在广场的铜像马上，往自己身上倒汽油，当众自焚身亡。刚才站在台阶上、廊柱下默默倾听他演讲的人们没有一个前往解救。多明尼哥完成了自己最后的事业。在现实生活中这当然是不可能的。

多明尼哥这个人物是陀思妥耶夫斯基和尼采思想的综合体。他看出了物欲横流的社会中人们精神上和道德上的混乱腐败，感到绝望。他认为这就是世界的末日。为此，他把自己的家人——妻子和孩子关在家里 7 年之久，直到警察来了把她们救出。在哥查可夫下榻的温泉宾馆的泳池里，希望通过站在冒着热气的水中而“永远活着”（多明尼哥对他们的评

价）的人们嘲笑他，议论他，谈及他做过的另外一件愚不可及的事情：多明尼哥秉持蜡烛走到泳池中来，为的是看到在穿越过水时蜡烛不被熄灭。这个多明尼哥的念头是疯狂的、毫无戒备的。但是哥查可夫却理解他："他没疯，他有信仰。""疯狂是什么？这些人令人讨厌，我们拒绝去了解他们；他们孤独，但更接近真理。"比起多明尼哥来，哥查可夫觉得自己仍显不足，他只是在犹豫、观望，多少有所妥协。而多明尼哥却是一个极端主义者，他最终决定自焚，是想用这桩公开的、残酷的事件，来号召人们关心他所关心的事情，他的有关人类的新公约："……请你们看看大自然，就会明白生命本来是简单的，我们必须回到我们的所在地，回到生命的主要基地，那里没有污染的水源。那样的世界是疯子告诉你们的，你们得为自己而感到惭愧。"也就是说，多明尼哥最终选择了行动，他以自己的生命作为抵押，来保证他所想的、所说的毫不掺假，他是富有诚意的负责任的。他以死来替自己的思想做辩解。在某种意义上，《乡愁》中的这三个主角，和陀思妥耶夫斯基《卡拉马佐夫兄弟》中的拥有这个姓氏的三个孩子分别呼应：女翻译，对应于老大米卡，是人类情欲的象征；诗人哥查可夫对应于老二伊凡，是个怀疑论的思想家；多明尼哥对应于老三阿廖沙，塔尔柯夫斯基称多明尼哥为"童贞的极端主义"，但与阿廖沙少年般纯净的理念和爱不同，多明尼哥是个行动主义者，也许他在这个世界活得太久了，也许这个世界这样的情况延续得太久了，多明尼哥感到不能再延续下去，他本人要采取一桩行动告示于天下。

再来谈塔尔柯夫斯基此时电影技术上的特点已经显得很不合适，但还是不妨说几句。这样说吧，在谈到《镜子》时，塔尔柯夫斯基说，一般构成一部电影需要 500 多个镜头，而《镜子》却只有 200 多个镜头。那么，比较起来《乡愁》在《镜子》的基础之上再减掉了 50 个镜头。比如其中诗人哥查可夫旅途中在卧室里先是发呆地坐着、然后脱鞋、头朝下埋在床上躺下（谁知道睡着了没有），这中间只是一点察觉不到的镜头的摇动，总共花了足足 3 分 45 秒！最后那一场戏，多明尼哥自焚身亡之后，哥查可夫重又回到温泉泳池。此时泳池的水已被抽干，有些地方冒着沸水。只剩下多明尼哥一个人，他手秉蜡烛，在干枯的泳池中往返来回地走；先是用右侧大衣，然后是左侧大衣护着点燃的蜡烛，不让它熄灭；直至第三次，才把烛火成功地送到泳池的对面。其缓慢的步伐，重复的动作，所体现的无休无

止的耐心令人咋舌。

不揣冒昧地说——如果可以把《乡愁》的主题概括为"决心行动"，那么，塔尔柯夫斯基在国外拍摄的第二部、也是他的最后一部影片《牺牲》的主题便是"信仰"。这部1985年拍摄于瑞典的影片起用了伯格曼的摄影师斯文·尼克维斯特，使得这两位关怀现代人类灵魂的导演之间有了可见的通道。在这部影片中留下隐约身影的，除了陀氏和尼采，还应添上北欧思想家克尔凯郭尔。

演员亚历山大在他演艺生涯达到巅峰之时，突然决定不再演戏了。这令他的妻子大失所望："我喜欢做名演员的妻子。"他解释自己不愿意再登舞台的原因在于："我有点羞于模仿别人，学别人的动作；最重要的是，我不想在舞台上假装诚实。"他承认自己身上"存在一种脆弱"。"脆弱？"他的妻子反讽道："那是一种罪恶。"和《乡愁》中的两位男主人公一样，亚历山大深感物质主义给人们精神、道德带来的损害：人们对自然充满敌意，在她面前举起"狼牙棒"；同样在人与人之间，也将科技含量越来越高的武器对准对方。在看似强权的背后，实质是恐惧。这种恐惧在家庭成员一起观看电视上播报核战争来临时，体现得淋漓尽致。先头还趾高气扬的女主人惊恐不已，发狂地喊叫，长时间地不能停止，瑞典女演员苏珊·弗利伍德把这种恐惧演绎到了极致，那是从灵魂深处迸发的绝望和呼号，令人过耳目而终身不忘。亚历山大于惊恐中瞪大眼睛，独自向上帝发出内心的呼叫(这令人想起伯格曼《七封印》中的骑士所为)："上帝，在这样困难的时候把我们送到这里，请不要让我的孩子死去，也不要让我的朋友、妻子死去。所有爱你和相信你的人都不要死去。那些不相信你的人，只因他们盲目；那些你还未曾关注的人们，只因为他们还未真正遭遇不幸……所有那些恐惧者只是因为爱他们所爱的人。"为了能够阻止这场最后发生的和足以将人类和地球摧毁的核战争，亚历山大对着上帝发誓："我会为你奉献一切，我将放弃我所爱的家庭，我会毁弃这个家，或者失去小男孩(他的小儿子)，我会就此沉默，不向别人说一个字。我会放弃一切与我生命相关的东西，只希望事情能够回到从前，回到今天早晨和昨天，让我摆脱这令人虚弱的动物般的恐惧。"他发誓要做到对上帝所承诺的，即毁了自己的家，也就是说，这又是一个名为"行动者"的人：一旦信仰建立，他们就立即付诸行动，不再怀疑，哪怕这要付出巨大的牺牲。

塔尔柯夫斯基阐述这部电影最初产生于一个传说：一个人如何和一个女巫共渡一晚而治愈了自己的病痛。这个故事的基本框架包含了"拯救"的主题。影片中仍然保留了这个情节。女巫是亚历山大家的女仆玛丽亚，两人共渡一晚对亚历山大和对玛丽亚来说，都有为了信念而自我牺牲的意味。对亚历山大来说，则是与他过去的生活一刀两断，从此他不属于这个世界。这件事发生在亚历山大向上帝起誓之后。他听到邮差带来的这个启示，就立刻相信了，他的神情、举动令人想起用意第绪语写作的美国作家辛格的小说《傻瓜吉姆佩尔》：任凭别人怎么嘲笑，他对自己所听到的深信不疑。这桩事情发生之后，亚历山大开始了他进一步的、也是最后的行动，一把火点燃了自家的房子。在毁弃自身之后，他继而毁弃了自己的家庭，完成了对上帝的承诺，其意义相当于圣经中的亚伯拉罕意欲向上帝献出自己的孩子。亚历山大也有一个小儿子，他的行为表明，他失去了心爱的儿子。但影片的结尾又回到了开头的场景，为了培植父亲昨天栽下的孤零零的树，小男孩吃力地提着水桶给它浇水。此前父亲对他说过："每天浇树，直到它生气勃勃……而如果有人不停地去做同一件事情，那么这个世界的面貌必定改变。"

该片拍摄部分完成于1985年7月，在未完成后期剪辑时，他知道自己得了肺癌，所以这部影片是在得知自己患了不治之症的情况下完成的。它风格凝练，洗尽铅华，只剩下痛楚。《牺牲》这个片名也可以概括塔尔柯夫斯基一生作品的主旨："我的兴趣主要在于能够牺牲自己和其生活方式的人物——无论他的牺牲是出于精神价值的名义，还是看在别人的份上，或者是为了自己的救赎，抑或基于以上原因种种。这种行为的基本特质在于，排除了构成所谓'正常'行动的自我私心；它也驳斥了物质主义者世界观的法则。它往往既荒谬且不切实际。不过——也许正因为此一理由——循此途径行事者遂能导致人类生活上以及历史进程上的根本变化。"

塔尔柯夫斯基认为自己更是一位诗人，而不是电影导演。而真正的诗人具有某种预言的色彩，如他提到的普希金。预言意味着某人说过的话能够得以实现。对塔尔柯夫斯基来说，这种实现提前到来了，在他还活着的时候，并且以一种非常残忍的方式：1982年他来到意大利拍摄《乡愁》，从此他本人患上了这种难以治愈的病症；原剧本中的哥查可夫被安排身患恶疾，客死他乡，这竟然成了他本人结局的写照。而他得心应手的

演员安那托利·所隆尼钦(安德烈·鲁勃廖夫的扮演者),本来计划在他的后两部影片中同样饰演主角(哥查可夫和亚历山大),而他却不幸死去。那是亚历山大得以治愈的绝症,一年之后也同样折磨着塔尔柯夫斯基本人。他一直想拍一部哈姆雷特的影片;在拍摄《牺牲》期间,他的制片人向他提过,让他拍摄一部克尔凯郭尔的影片,所有这些未及实现的梦想,都随着他的逝去而化为泡影。

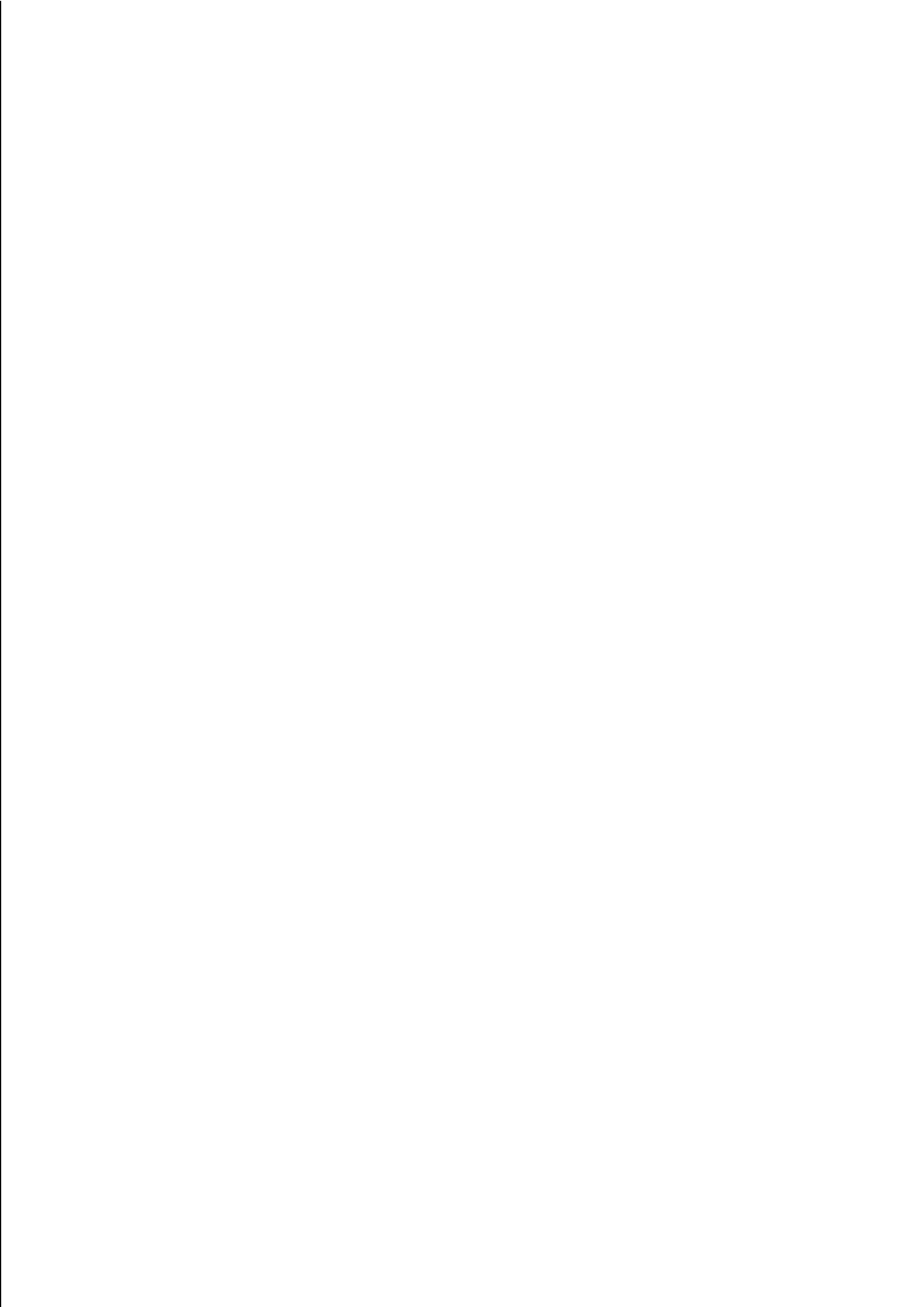
在即将结束这篇文章之际,他这样一段话在我的电脑上自己蹦了出来:"我想做的,乃是提出质疑并对深入我们生命核心的诸般问题有所论证,从而把观众带回到我们存在的隐伏、干涸的泉源。"

本文所引塔尔柯夫斯基的话有两个来源:

1.《雕刻时光》,塔尔柯夫斯基著,陈丽贵、李泳泉译,台湾万象图书有限公司出品。部分译文根据"Sculpting in Time"(Faber and Faber,1989)。有所改动。

2. 朋友 email 发来的未署名的人所翻译的"塔尔柯夫斯基日记",据称是从网上下载而来。谨在此向这位不知姓名的译者朋友表示感谢。

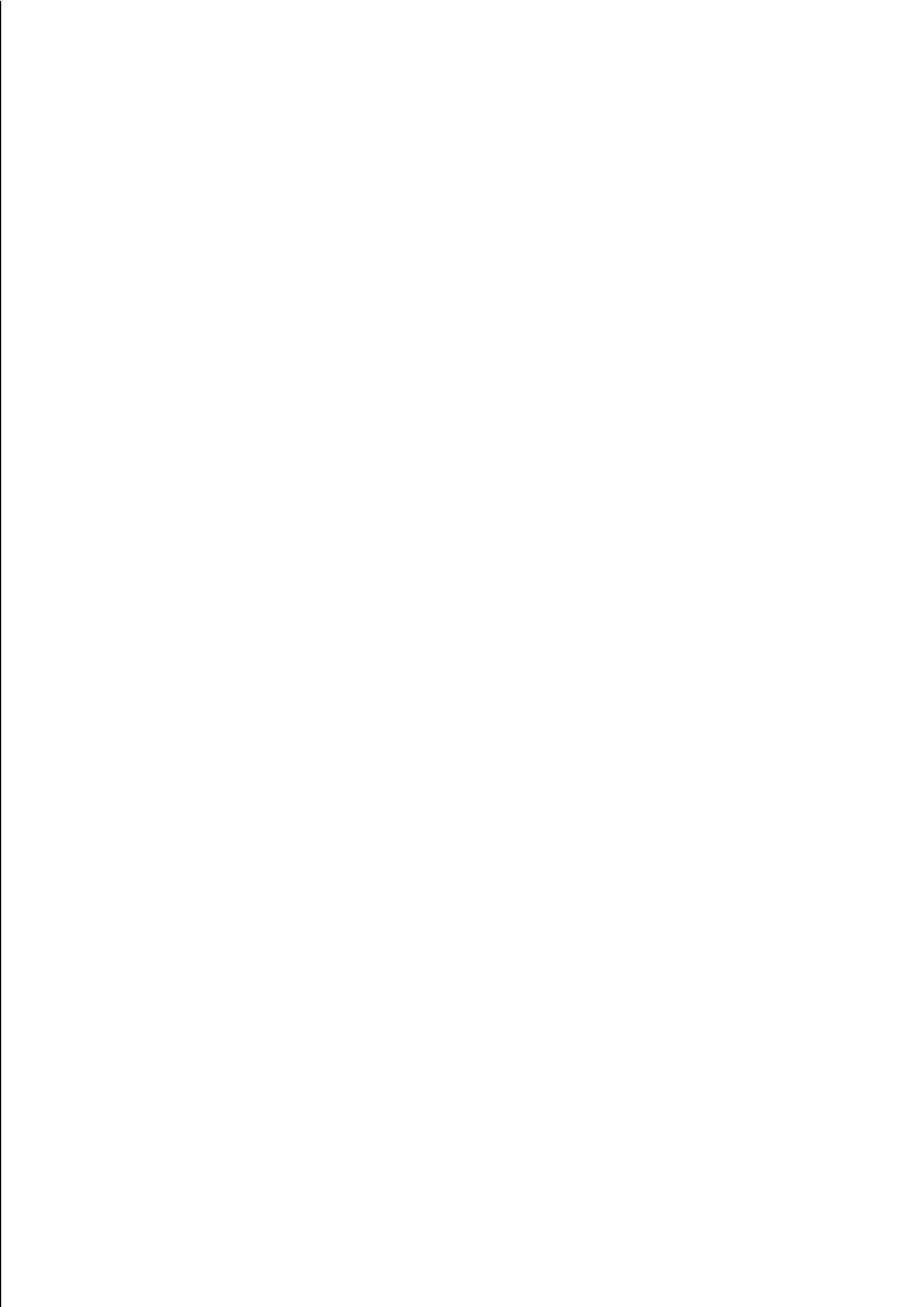
(2002 年)



第四辑

一种微弱而又积极的声音

在说到“良知”的时候让我们谨慎点，这不是一个大声嚷嚷的话题。“良知”是我们身上最微弱的力量，它通常不出声，不大声喧哗，不指手画脚，更不盛气凌人。它像影子一样忠实于我们，保守我们的秘密和隐痛。有时我们感到什么地方不对劲，感到不习惯和不自然，正是良知以一种温和的方式在提醒我们：有什么地方失掉了正当的比例，忽视了应有的分寸。在这个意义上，有人将良知称之为“内在的神告之声”，我们也不知道从哪儿就拥有了这种本能。



一种微弱而又积极的声音

——访谈陈家琪

时间:1999 年 7 月 21 日、22 日下午

地点:海南琼海市长坡镇椰林管区江后岭一小木楼内。面朝大海,耳听风从周围椰林中穿过。

其余在场者:周洁,海南大学文学院 1997 年毕业生。

张尧均,同为海南大学文学院毕业生,现为暨南大学中文系古籍研究生。

对个人来说是真实的问题才具有人类的普遍性

崔:只是这次到了海口以后,才看到你的《浪漫与幽默》一书,觉得非常惊讶。你 1988 年已经写出这样的著作(1989 年出版),其中包括了几乎所有 90 年代才逐渐呈现的那些话题,比如个人的有限性、人性的脆弱、人性恶等。十分可惜的是,这样的书早就出来了,而应该读到的人却没有读到,可见我们之间的互相阅读太少了。意识到这样的损失是最近的事,这次令我格外震惊。我同时产生的另外一个惊讶是,你作为研究斯宾诺莎出身,后来成为我国现象学的专家学者,怎么会写一本有关加缪的《局外人》、索尔·贝娄的《赫索格》的书?

陈:这本书是一套叫做《边缘丛书》[1] 的其中之一。这套丛书是我们这些人在 1985 年酝酿的。从形式上说,我们想打破哲学和文学之间的界限,这实际上是想在哲学形式上做出一种反叛,不再是我们习惯上的那种标准论文。内容上当然也有自己的考虑,即不讨论一般人心目中的大事,

---

① 《边缘丛书》,江西人民出版社在 1989 年开始推出,除陈家琪先生外,其他作者有黄忠晶、萌萌、朱正琳、张志扬、陈宣良、邓晓芒、程亚林等。

诸如国家前途、社会命运、民族解放等，我们要讨论的是个人问题，同时它们一定是人类具有普遍性的问题。肯定是对个人来说是些真实的问题，才能说出对人类来说是真实的问题。

崔：什么叫做对个人来说是真实的问题？

陈：就是你确实为这些问题感到困惑。比如在爱和正义之间，这个问题的确令我困惑。如果我作为一个革命者，在该向敌人扔出炸弹时发现他身边坐着他的两个无辜的孩子，这个炸弹我能不能扔出去？（见加缪的《正义者》）再比如法国抵抗运动时，你杀死一个德国占领军，德国人就处死 5～10 个法国人质。这时你若站出来承认那个德国人是自己杀的，这没多大意义，正是不承认才能杀死更多的德国人；但杀死更多的德国人，意味着更多的法国人被无辜地处死。这些是我们在生活中作为个人都会遇到的问题。

崔：生活中同样让人感到微妙和困惑的是一些更为细小的事情。

陈：当然。那个默尔索悼念母亲，如果他不跟着别人去痛哭，去做那种仪式，别人会说这是一个不孝的儿子；如果他表现得比别人更加悲痛呢，默尔索知道这是装的。稍微想想，这种事情在生活中是大量存在的，这种勉为其难，或故作如何，在什么时候应该表现出什么样的情操每个人都会遇到。

崔：这些问题是学术体制所要求的论文中无法面对的。

陈：肯定不行的。它们不会提供解答，如果提供解答人们也不信。那些答案会说，那个炸弹你该扔，你该杀死更多的德国人，母亲死了你怎么不哭？

崔：现在我的问题是，你怎么会进入这些思路？我曾经有一个表达，法国 1910 年左右出生的人（萨特 1905 年生，加缪 1913 年生）所面临的问题是捷克 1930 年左右出生的人所面临的（昆德拉生于 1929 年，哈维尔生于 1936 年）。而在中国，这样的问题也许是 50、60 年代出生的人才能面对的。我翻译哈维尔有时就感到很委屈，同为 30 年代出生的他的同龄人都到什么地方去了？我没想到 40 年代出生的比如你早已在做这项工作。看来我得修正自己的看法，并对“老三届”有个新的估计。

陈：考虑这些问题和我们此前的生活经历非常有关，也和我们此前所接受的思想模式有关。在“文化大革命”时期，在知青时期，我们听从伟大

领袖的战略部署,按照一种几乎是铁的必然性逻辑、因果性逻辑,说了那么多话,做了那么多事情,需要回过头来想这些事,包括从哲学上、在更为普遍的意义上提出问题。加缪的《局外人》我最感兴趣的还是偶然性问题。默尔索在沙滩上开枪是极偶然的,但这个偶然性几乎没有人相信,默尔索解释是因为有阳光,事实上证明是没有阳光,没有一个必然性。而他确实开了枪。你问为什么开枪?这个原因就太多了,就不好从个别原因来加以解释。这样就提供了有关偶然和必然、原因和结果这些哲学范畴的另外一种面貌。说实话,这样一些范畴我们并没有认真清理过。

崔:那么,《浪漫与幽默》是从对你来说最真切的问题出发,借助文学家在作品中所呈现的错综复杂的形态,来表达你对日常生活中永远会遇到因而也更具人类普遍性问题的思考?

陈:大致可以这么说吧。文学具有描述性,尽量把问题从各个方面展现出来,而不是沿着一条线做出一种推论。文学作品作为谈论的对象更适合揭示问题中交织、断裂的那些微妙之处。我们国家长期的哲学训练往往使得人们习惯于"就是这样",马上下一个结论。

对于抽象观念及其所构成的推理性逻辑的警惕

崔:如果一般所说的哲学家所面对的"普遍性",也包括不同时代的每个人在日常生活中都难免会遇到的那些问题及其思考,那么这样的哲学仍然能够成为人们生活中的朋友。

陈:当然。哲学和生活的关系太密切了。都说哲学是抽象的,其实生活中也布满了许多抽象概念和抽象观念,比如"男人"、"女人"、"老人"、"小孩",人们用这些抽象概念去表达,男人应该怎么样,女人应该怎么样,很容易忽略许多具体的、细小的差异和环节,孕育着一些危险。再比如人们经常使用"社会"、"进步"、"社会发展"这样一些概念,但到底"社会"是什么?"社会进步"或"前进"又是什么?对这些东西人们并不详细了解或者根本不知道,但都在说。还有诸如"帝国主义必然灭亡"、"帝国主义亡我之心不死",它们到底是些什么意思?依我看,哲学说到底只有一个功能,就是对抽象概念、抽象观念的批判,对这些抽象的概念和观念保持警

惕。如果一个社会缺少一些人当警卫者——对抽象概念、观念的警惕，这就很危险。

崔：在概念和观念的概括中，许多事情被说成一件事情，某件事情的许多方面被说成一个方面，互相作用的无数关系和力量被说成是少数几个，像眼下的人们经常爱用的“官方”、“民间”、“中心”、“边缘”等等，用这样的概念来说明问题甚至根本没有触及问题本身。

陈：一方面，离开这些抽象的概念和观点人们就没法思考，但另一方面要保持对它们的高度警惕。任何一个时期都有一些禁锢人的主要的抽象概念。当年有反对美帝苏修、解放世界、世界革命等，现在则换上了另外一批（略）。对我来说，警惕抽象概念的具体途径是尽量把问题感性化，使之成为可以描述的对象，呈现其丰富性。

崔：我注意到了你著作和文章中句子的表达。你所运用和想建立的不是概念和词，句子才是你得心应手的工具。其中有大句子，也有小句子。有许多许多小句子，有时它们小到像是个句子中的衬词，在某个思想环节中稍稍垫一下，甚至表明在时间上的稍微停留，暗示这其中还有若干未及呈现的细节，避免直接奔向某个结论。

陈：我对任何结论都持怀疑态度。遇到万不得已要下结论时心里总是战战兢兢的，就是不敢下。（略停）其实一方面是对于抽象概念的警惕，另一方面要警惕的是由那些抽象概念构成的推理关系，即由副词、连词所表达出来的推理性话语。比如“因此怎么怎么样”、“所以什么什么”、“故而如此这般”、“只要……就……”、“综上所述，我们才这样那样”，这些词在我们生活中太多了。当然，句子要构成意义免不了用这样一些副词、连词、小品词，但其中的推理怎么建立的，作为哲学家就要去思考，对此保持警惕。

崔：这样一些词与其他的词更为本质的区别在哪里？

陈：这些词都不是直观的对象。当它们和表明直观对象的词组合起来，事情就变得有些棘手。比如说我现在直观到椰林，同时也直接感知到阴凉，但如果说“因为有椰林，所以我们才感到阴凉”，——其中有“因为所以”，这句话就不能说是完全由直观得到，也就值得推敲。我们感到阴凉，这是真的，也感到椰林的存在，这也是真的，但有椰林并不是感到阴凉的原因或惟一原因，阴凉可能还有别的原因。

例如今天的太阳并不很热，况且有风，况且我们坐在这间高高的小木楼内，面朝辽阔的大海，等等。假如我们当中此刻有人说“因为我们今天心情很好，所以谈得很投机”，这也有问题，怎么会因为我们“心情好”，就谈得“投机”呢？“心情好”只是原因之一，还有“因为”我们中午吃了一顿好饭，饭后又睡了一个好觉，“因为”我们早上闹过别扭，现在不想弄得不愉快，有好多好多原因，可是人们的思想习惯往往满足于一个原因或理由。

崔：往往还是一条最莫名其妙的、风马牛不相及的理由，如此一解释似乎就心满意足了。我看到你的论文随笔集《话语的真相》[①] 中有一篇《我为什么来海南》，其中说到当不得不一再解释“为什么来海南”时，如回答“我来海南是做学问的”时，谁都觉得不可理解，都要再面三追问下去；而如果“我说我来海南是想当妓女”时，谁都理解了，而且不问什么。实际上你来海南可能有很多很多理由，而即便是现在能说得出来的众多理由，也未必能澄清你为什么来海南这个事实，它的意义也许出现在未来的某一时刻上。

陈：从原因到结果之间有太多环节，有些是很小的环节，甚至你再仔细想清理也清理不完。我们只有能注意到什么地方就注意到什么地方，尽可能留有充分的余地。不留余地很可能适得其反，一旦人们发现不是你说的那么回事，问题就大了。比如我们从前包括现在都喜欢说“只要我们万众一心、众志成城，就一定能战胜这场台风或洪水”之类，想想这多危险。

台风和洪水都有不可预测的那一面，万一战不胜呢？什么叫“战胜”，这个界限在哪里？台风和洪水造成那么大的破坏，它自己也有个完的时候，结果它自己走了，你能说是“战胜”吗？

（众笑）我曾听老人们说，包括我的导师这样的高级知识分子，解放初他们都真诚地相信新中国成立了，中国最大的问题已经解决了，那些丑恶现象都消灭了，剩下来的就是过好日子。这些抽象观念会孕育着非常可怕的后果。

崔：什么样的后果呢？

陈：虚无主义呀。

你把某个东西说得越肯定，越确凿无疑，虚无主义就来势越猛，越有

① 《话语的真相》，陈家琪著，1版，上海人民出版社 1998 年 9 月。

可能。因为太肯定的东西稍一松动，虚无和相对的幽灵就乘虚而入，很可能把你说的本来有价值的东西也毁掉。大家说这个是假的，那个也可能是假的，结果导致全盘皆输，什么都不信。

崔：这个说法很精彩。独断论是导致虚无主义的重要的根源。反对或者说避免虚无主义要从反对和避免独断论开始。部分地、局部地谈论一个对象，比全面地、笼统地谈论一个对象，可能更有意义。

陈：要表明理性的界限。所以胡塞尔在方法论上告诉我们什么问题是可以讨论的，什么问题是不可以讨论的，对那些不可讨论的是否可以暂时存而不论，用他的话来说是“悬置和加括号”。

崔：你刚才用“所以”了。（众笑）

警惕将口语语境发展为严肃话语

崔：那天在你家，你怎么说来着？你说工作完了，给自己发的一等奖是看一部电影（VCD），二等奖是听一般音乐，三等奖是看一部小说。你还写了不少影片分析的文章，当然，是以你自己持续不断思考的那些问题出发，提出了一些超出电影界的人所能提出的问题。《话语的真相》中有一篇《口语语境的可推理性原则是如何建立起来的?》，谈及一部美国影片，非常有意思。

陈：我一直不知道这部影片的片名怎么翻，导演是 David Mamet，片名为 Oleanna，香港译作《男女……授受不亲》，不是那个意思。故事非常简单，只有两个人的对话，看得人惊心动魄，至少对于我是这样。其中充满了日常话语如何变成（或者说纳入）一种推理性结构之中所引发的问题。

崔：我相信你把这个故事给我们再讲一遍时，会把你的思考带出来。

陈：简单说吧，电影中的两个人，一个是教授，一个是女学生。女学生考试没考好，关心自己的分数怎么样，要到教授那里去打听分数。当得知这门功课果然不行时，请求教授：“你必须帮我。”教授很乐意地说当然。同时又把话题扯到不必太注意分数，成绩并不要紧，现行的教育体制是很愚蠢的这些话。但学生不干了，反问老师：“你怎么能这样说？你怎么能说高等教育是在传播偏见？怎么说课堂上讲的那些只是为了使人迷惑？”

教授解释说这只是“私下里”跟你说说。女学生又抓住这个“私下里”做起了文章。女学生还得知教授正在期待学校续聘，续聘使得他可能购置新房，而教授又恰恰对有权决定自己是否续聘的校委员会不满，其中还有一位没有什么学问的女性。学生又紧追不舍：“你不相信校委员会，但你却要校委员会续聘你。”发了一通议论。等到学生正式向校委员会投诉这位教授时，问题已经变成了有关滥用权力、性别歧视、性骚扰等一系列严重问题。甚至教授在电话中安慰自己的妻子，叫了声“宝贝。”学生都大声表示不满：“别管你太太叫宝贝。”这又是个女权主义的命题。最后两人打起来了，都很不冷静，女学生破门而出，走廊上很多人看到了，电影就到这儿完了。可想而知，这件事最终诉诸法律及校务委员会，教授肯定倒霉，续聘更是不可能了。

崔：听上去这里面有很多过去称之为“上纲上线”的东西。

陈：就是“上纲上线”。本来是很平常的日常对话，一个人来打听点事，另一个人发了点牢骚，两个人你一句我一句，于是就引发出如此严重的争议冲突。这个学生很有一点“文化大革命”中我们那一代红卫兵的样子。她本来想具体地解决分数问题，却发现老师说话中的逻辑矛盾，并且把它上升到与权力甚至与政治有关的那套话语系统中去。

崔：是不是某根弦绷得太紧了？总是摆出一副“横眉冷对，怒目圆睁”的面孔。这样的情况对我们过去和现在都太熟悉了。

陈：当然。一切都是高度严肃化的。别说玩笑开不得，甚至一点含混都不行。比如“今天天气会怎么样？”这样打哈欠的话也不敢说。假如那天恰好毛主席要接见我们，你怎么能问“今天天气怎么样”？怎么能说你“感到肚子疼”？如果你愿意那么去联想，一切平常话语都有政治性，都会被赋予严肃色彩。在某种意义上，严肃就是一些话和另一些话之间，通过一些连词和副词构成推理关系，就把你从这里推到了那里。上午我坐在这儿说“我怕这席子上的蚂蚁”，而你们几个都不怕，这就可以推论下去：为什么单单这家伙怕蚂蚁？肯定是因为他出身不好，没接触过农村，对劳动人民也不会有感情……

过去有句话叫做，你要觉得牛粪是臭的，那么就说明你的感情有问题，所以几乎所有的知识分子都必须说牛粪是香的，越闻越香。（众大笑）这在当时是很真实的。几乎每时每刻都在发生。小时候拾到一分钱交给

老师，就意味是了不得的事情，就成为新人了，就会突然自己的心灵美好到什么地步，突然伟大起来。

崔：其实这样发展下去已经很不严肃了。这哪有一点严肃的样子？甚至没有比这更不严肃的了。简直是自己和自己开玩笑。动不动就像穿鞋戴帽似的“披”上严肃话语，让人觉得多少像个幌子。

陈：对。本来是很简单的事情，不便说出或不能说出，只能绕来绕去，结果变成了曲折的话语。假学术、假问题就是这样产生的。你感受到了生活中不平的东西，却难以直接表达，于是把它变成一个学术问题，变成一个需要争论的大问题，这个问题就是一个假问题。

崔：文学界近年来出现的一些争论正是这样。本来是一些背后的问题，属于日常生活范围，比如老朋友之间疏远了，朋友和朋友之间产生新的组合（仅仅是因为所处地理位置的原因），或应该成为朋友的现在还没有成为朋友，再不就是期待中的对自己作品的评论没有出现，于是就演变上升为诗歌立场、批评家责任、是否直面现实这样一些顶严肃的问题。有些人平时其实并不严肃，内心是最瞧不起严肃的，他要不严肃的时候谁也别想严肃；但一朝他严肃起来那可了得，惊天动地，不仅比谁都严肃，而且还要别人跟着他像他那样严肃。

陈：的确，如今在严肃和不严肃之间的界限很难划分了。不久前我从报纸上读到一些贪官污吏，一下子被查出上千万，上亿元，判处死刑临刑前你知道他说什么？如今这个下场是由于我没有认真学习党的什么文件，由于我忘记了作为一个共产党员的什么，还说这样的话？这是习惯了。习惯用这些假问题蒙骗别人，也有人认为这是检讨深刻，分明是不严肃嘛。

崔：如果我们一时弄不清严肃和不严肃的界线，那我们至少得记住严肃的极限，即王小波说的“最严肃的东西是老虎凳”。

用什么担保回忆的真实以及真理和普遍性的问题

崔：读了你陆续发表在《花城》、《灵水》上有关“文化大革命”的回忆性文章，后来得知那是你一本尚未出版的新作《沉默的视野》中的片断。坦

率地说，在关于“文化大革命”的文字记载面前，我有一种不知所措的感觉，可能和我相同年龄的人及更年轻的孩子们都有这种感觉。

我们怎么能相信作为“文化大革命”的当事人写下来的那些东西呢？再说，从写作的角度来看，描写和处理个人经验都是非常不容易的，要具备相当的能力，你作为一个专业造诣颇深的哲学家，为什么要写这种事情？

陈：“文化大革命”是20世纪我们这一代人最大的事情，作为个人，我当然也无法回避。关键是怎么去写。回忆“文化大革命”可能有三种方式：一是事件性的描述。至于描述的真实与否、完备与否是另外一个话题。二是感情的回忆。随着时间的逝去，当时的那种感情已经不可能复原，所以在回忆中肯定加入了很多东西。三是有关思想。比如“文化大革命”中的思想经历，我就很注重思想回忆，想要引出思想性的问题。

崔：什么叫做思想性的问题？

陈：所谓思想性的问题是能超出时间的，它指的是观念之间的关系，符号之间的关系，语词、句子的搭配。英国哲学家怀海特举的一个例子是A＋B＝B＋A。这个不用经验来验证，也不是时间过去了，A＋B就不等于B＋A了。这个式子永远成立，是超出时间的。就像我们的一个成语“朝三暮四”，猴子不具备这种抽象思维，不懂得符号和观念之间的关系。

崔：我们在理解人类生活这么复杂的对象时，也有这种抽象的观念关系吗？比如说“文化大革命”。

陈：当然。我们的谈话从一开始始终在谈论这种观念性、思想性的问题。我们谈到的爱与正义的问题，并不是那场战争过去了，它们就不存在了。你看，我们一直在讨论的对于抽象观念的警惕，对于抽象观念构成的描理性逻辑的警惕，“因为……所以”、“只要……就”这种简单推理中所包含的危险，日常话语怎么就上升为严肃话语，所有这些都不是发生在一时一地的事情。它们是“文化大革命”中体现出来的突出现象，但又不止于仅仅是“文化大革命”中才有的。

崔：嗬，原来你始终在谈“文化大革命”。来江后岭这个地方的头天晚上我就宣布“不爱听“文化大革命”的那些悲惨故事”，看来我“受蒙蔽”了。你是在讲“文化大革命”中的思想的故事，也是延伸到今天发生在我们周围的思想的故事。

陈：你要说是“故事”，那也可以，故事也有思想性、概括性。故事的细节是可以虚构的，但故事中的人物关系，前后关系所体现的意义是真实的，也就是说具有普遍性的。思想所面对的问题也是一样。在涉及过去、史实时，所关心的是其中普遍性、观念性的问题，使之与别的时间内发生的事情联系起来，尤其与当下正在发生的事情联系起来，成为我们今天思考问题、思考今天的问题的一部分，而不在于重现当年发生的情景。

崔：也就是说，你们的故事将成为我们的故事，我们是同一个故事中先后登场的人物。当然不是要上演你们的悲剧，而是产生和保持同样的警惕，同样的敏觉，把这个警惕的故事始终讲下去。

陈：是这个意思。只要在人类生活中，在我们自己的生活中仍然会出现同样的情况，人们仍然会碰到同样的问题，这类思想性的问题就会永远有意义。所以我说，能够担保回忆的真实不是靠“过去”，“过去”也担保不了；它靠的是未来，是未来的人们愿意不愿意看，其中有没有令人思考的问题，比如像我们今天所说的这些话，今后的人们是不是还在想这些事。若干若干年以后，是不是有过这几个人（你和我，还有这两个同学周洁和张尧均），来过一个叫江后岭的地方，来过这间临海的新砌的小木楼里，这个时间，这个场景，这个事实是不重要的，即使有人出来证明甚至考证出来都不重要，重要的是我们谈过的话题，我们谈过的有关爱与正义、偶然与必然、原因和结果、感知、直观、回忆、想像，这些问题仍然不断地被后人谈论，它们还会遇到类似的问题，那么我们这次谈话才是真实的，有意义的，或者说具有真理性的。尽管我们没有就任何一个问题给出什么现成答案。

崔：不能因为没有终结答案就把问题抹杀了。当时的人们是那么想的，现在的人们这么想，未来的人们用的是另外一些思路，但问题还在。抹杀真正的问题就是抹杀思考。谢谢你刚才用了“真实”、“普遍”、“真理”、“有意义”这样一些词。

陈：也不仅仅我在用。我的《沉默的视野》一书中的扉页上用了福柯的一段话：“我完全明白除了虚构以外我从来没有写过任何东西。尽管如此，我决不想说这些虚构是在真理之外。使虚构在真理中起作用，将真理效果引人虚构谈话，以及以某种方式使谈话唤醒并捏造某种尚不存在的东西，于是虚构某种东西，我以为似乎是可能的。”

崔：为了真理而虚构？虚构出我们整整两个下午的谈话？此刻我想起柏拉图说过的："凭临大海，心中涌起无限欢喜。"顺便地说，这里没有什么"严肃"的意思。

陈：那天晚上我们游完泳之后，坐在沙滩上，你闹着要我给你们讲斯宾诺莎，讲斯宾诺莎和笛卡儿的关系。头顶浩瀚的星空，面对不息的大海，我心里想：斯宾诺莎在天之灵当感到欣慰，穿越几百年的时空，在这么一个遥远的、不为人所知的海边，仍然有几个人在传颂着斯宾诺莎的故事。

1999年8月8～10日于海口整理

在一面镜子面前举起另外一面镜子

——和李大卫谈文学

崔:别笑啊。我们是住在劲松多年的老邻居。现在由我来问你一些严肃的问题。你的小说中经常出现不同时空、人物、环境之间的对接:从尘封多年的旧笔记小说中走出来的某位翩翩公子和研究这本小说的现代青年学者之间、当代中国的国际化都市和古代中国的某个开放的商业社会及"娱乐业中心"之间、来自学院派尤其是"后学"的某些词语如"围场"、"PC"(政治上正确)、"文脉"、"叙事合法性"和日常消费生活中的各种轻词软语之间,有着许多暗合、沟通、可替换性和可通约之处。仿佛你写小说同时也是在进行着某种类似数学的活动——通分、约分、寻找最小公倍数、合并同类项等,谋求在这些东西之间的某种"镜像关系"。莎士比亚说,艺术是在自然面前举起一面镜子,而你却像是在一面镜子面前举起另外一面镜子。这样,让人感到你的小说并不直接处理通常人们称之为现实的那种东西,甚至不触及你本人。你小说的"源泉"是来自另外一种东西。

李:对,我想是这样。我不知道……我不认为自己是一个非常有勇气的人。写作的时候,如果触及某些个人经验,便面临着两个问题:一是你要有足够的勇气,这是件很痛苦的事情;二是你要有足够的技术上的能力,非常准确地来表达它们。这两者对于我都是有缺陷的,所以我尽量地逃避真实的事情。另外,如我自己在文章中所写过的,我们总是在谈论深入生活的问题,但对我来说,写作是从别的写作而来,我为什么一定要写痛苦?就我的生活经验来说,这些年我的接触范围不大超出"围场"(compound,学院派小圈子)的这些人,写来写去就是这样一点事情。

崔:你对自己很清楚,也很坦率,富于自我批评的精神。你说"这样一点事情"指的什么事情?

李:我自己总结经验教训,把它们概括为这样几个方面:一、拟古的场

景。通常有一个花花公子,有着六朝时期的趣味,比较"颓废",比较"昏庸"。二、有一个女"后学"家,她涉及"女权"和"后学",是"围场"语言的化身。三、有一个猫叫"浩浩",李大卫是他爹。这是我个人生活的个人感情的缘故,这么一个小东西,我养了它10年了。

崔:就猫"浩浩"而言,看来你还没有完全摆脱自传性的因素。好吧,在这个问题上我不深究,尊重你本人的做法。我想问的一个问题是,你的"拟古"与用现代汉语再现一个虚构的过去明显不一样的是,你直接使用了古代的文体和句法,如《廊桥遗梦》中的开头:"余世居蓝田,因生末世,又失怙恃,即人郡痒,官给禀饩,例免差徭。少时读书,每至一册,则自首讫尾,未终卷,誓不他读。"为什么这样去写?

李:有好几个原因吧。我感觉到现代汉语有很多审美方面的效果不能实现,对新文学运动我有一些非建设性的看法。再者,我们现在使用的中文仍然缺少时态的变化,没有过去时;要写一个虚构的过去,如果从文体上加以区别,运用文体来体现时间上的距离,会有一个深度的印象。另外,写作的乐趣之一,是技术上的难度;这种拟古的写作,可以避免下笔油滑,做得涩一点,当然,尤其是把它放在和另外一些文体的穿插对比之间,会产生一些装饰性、喜剧性的效果。

崔:这种拟古的笔调是从什么地方来的?乍一看,真疑心是从某本不知名的旧笔记小说中摘录出来的。

李:在这种模仿之前,我要做大量的那个时代的笔记,包括一些很偏僻的东西。为了模仿这几个字,我要买几百块钱的东西来看,然后一点一点去做。

崔:这就和体验生活一样,一点点去调查,没有调查就没有发言权。在这个意义上,你更像是一个小说的学者,拥有不只一种关于小说的知识,更准确地说,是关于小说风格的知识。你的小说带有很大的"模拟"和"戏仿"的性质。

李:老实说,我是更想当一个学者。在小说中冒充学者,这是一种替代性的满足。所谓知识,除了关于世界的知识、现实的知识,当然还有关于风格的知识。我在那部长篇小说中曾经有过一个说法,叫"风格资源管理",也就是说我像管理一个公司。

崔:是一个"股份制的跨国公司"。请谈谈你的另外一个股东,那位女

“后学”家。这可是要担“政治上不正确”的名声的。

李:我前面说了,她是“围场”语言的代表。对我来说,“女权”和“后学”都是喜剧性的,喜剧色彩比较强。我专门为“后学”家起了一个词,叫“postologist”,“post”是后的意思,“ologist”在古代希腊指有系统的知识,这是我瞎编的一个词,它能突出那种喜剧性。

崔:你的“喜剧性”怎么讲?

李:任何时尚对我都有喜剧性。有两套词汇对我来说都是非常喜剧性的,它们都成为我们这个社会中的重要时尚:一个是政治传统中的意识形态话语,再一个是“后学”和“女权”,都是政治性比较强的词汇,也可以叫做“官话”、“切口”,在一些人之间流行的“黑话”。我年轻的时候对“后学”肯定是感兴趣的,20多岁,对任何新奇的知识都感兴趣。后现代文艺中有许多倾向和我的审美趣味是吻合的,但我要说的是修辞学意义上的后现代主义,而不是诗学意义上的后现代主义。它的意识形态我是不感兴趣的。一旦我发现它成为一个政治性话语时,我有责任对它持一个至少是讽刺性的态度。这种情景就构成了喜剧性。

崔:怎么越听上去越像“打着‘后现代’的旗号反对‘后现代’”呀?实际上我发现在你的小说中,几乎每件东西都有喜剧性,它们甚至到了这种程度:作品中的那些细部、要素都做成了积木一样的东西,它们可以互相替换,而你不过用不同的方式把各种颜色、形状的积木搭置起来,看上去就像一个不同服饰、语言的人们组成的假面舞会。

李:我想这和我的文化心理是有关系的。我喜欢距离比较远的东西,包括和这些“知识资源”都保持一定的距离。我把它们都叫做“异国情调”。这个词我取西方语言的含义,只是表示遥远、陌生。比如我写一个古代的场景,那它就是外国,离我们很远、很奇特。

崔:当所有的东西包括各种“知识”,最终都变成一种“情调”、“风格”,是不是也可以这样说,变成越来越远离“现场”的东西?

李:我前期的写作基本上是这样,不涉及深刻的心理因素。其实也可以说,我的文化心理是破碎的。我从出生到成长,面临的是一个没有常性的社会和时代,所以对我来说,知识仅仅是知识,它们不属于一个完整的价值系统,也不存在这么一个完整的价值系统。

崔:其实我们每个人都有文化心理破碎的问题。那么,你有没有感到

一种要把它整合起来的愿望?

李:至少我并不希望像我的许多同代人一样,去放纵这样价值系统的零散化、非中心化。如果文化仅仅是一种知识上的"乌合之众"的话,我们在其中无所依托,那么,这种文化肯定是有问题的,至少不符合我们的常识。

崔:你的这种关于小说知识的写作,有关写作的"再写作",它的潜力和局限性是什么?

李:这个问题不断地有朋友向我提出过。我想我现在面临的是第一个散文写作的末期。我想我是一个青春期很长的人,有很多情结没有解决,心理上的、文化上的、感情上的,我想通过写作把文化上的青春期解决掉,我现在已经释放得差不多了。我知道这种写作是十分有限的。

崔:比较多的约稿对你有没有影响?

李:到目前为止没有太大的坏处,我说的是在两年之内。两年之后其害处是显而易见的。眼下我还并不认为我真正熟悉小说,约稿可以强迫我不断练习。

崔:阅读情况怎么样?

李:我要说阅读是我受到的最大损失。我正在努力恢复阅读,像前几年一样。当然,我指的是恢复漫无目的的阅读习惯,为了写一个东西读参考书,那几乎不叫阅读。现在的杂志来得多了,书送得多了,看了一些没有必要看的东西。我一直在检讨这件事。有一次和朋友聊天,他说到一个中篇小说是谁写的,我把答案说出来了。后来我发现,我凭什么知道这件事,突然觉得很可耻。

崔:能否概括地谈谈你对小说的理解?

李:可以。我很同意一个英国人说的一句话:小说是以道听途说的方式来传播知识。我觉得这种说法对我比较有利,它本身也十分有趣。

(1998 年)

将一种幽暗带入光亮之中

——和虹影谈《饥饿的女儿》

崔:这本书早已享誉海外,但直到今天才与国内读者见面。其中的遗憾自不待言,现在首先应该值得庆贺。这部由四川文艺出版社 2000 年 4 月出版的作品,在其封面上打上了“长篇自传体小说”的字样,同样,书的封底在引用国外一些媒体和评论家的评语时,也有“自传”的字样。你本人认为这样的做法是一种“宣传”还是“实情”?

虹:从文体来说,它是自传的。从外观和整体上说,它是我的整体生活。最恰当地说,是我主观经验感受的生活。

崔:这涉及基本事实的问题。比如你同意这样的说法:这本书的基本事实或每一个细节都是你自己经历过的?

虹:这是我 18 岁以前经历过的事。包括讲述的事件、时间、地点、人都是当年的。所以我说是原始记录,像纪录片似的,灵魂纪录片吧。

崔:可以坦率地问吗?比如说,如果其中涉及一些具体和真实的人,包括你自己,在写作时有没有某种障碍,毕竟我们在生活的时候并没有想到要把它们拿出来“展示”?曹雪芹写《红楼梦》要用“贾雨村”之口,中国人似乎并没有写“自传”的传统。我的意思是说,是有“暴露隐私”之嫌?

虹:没有人做的事也可以做嘛。从来没有人在年轻的时候写自己,在西方这并不是一件很新鲜的事。这其实是带有一种目的性的回忆。还是一个体例的问题。

崔:那你认为这就是一部“自传”而不是小说?

虹:肯定是一部自传,但你不能说它不是一部小说。

崔:我要问的是你看来它到底是什么?其实东西出来了,你自己的看法并不重要。

虹:我用这种语言的形式来摧毁了“旧我”。

崔:这里有两个问题:一是是否摧毁你个人对一般读者来说,没有什

么意义？虹影如何继续生活下去那是你的事，就像我们每个人都面对自己的问题一样；二是比如你直接写自己是“非婚生”和你生长的那种环境，而人们更多的是愿意把自己的某些“负面”的东西隐藏起来。

虹：我写的时候没有考虑读者。我想这是一种永恒的等待之后所发出的声音。“非婚生”和生长的环境——贫民窟——是我生命的组成部分，没什么好掩饰的。每个人的心都是一个孤独的猎人，作家的心肯定是更孤独的。

崔：打什么“猎”？

虹：打豺狼虎豹啊。

崔：在哪儿呢？（笑）有一个说法可能更接近：写作是一件驱魔的工作，要把自己从也许是与生俱来的周围看不见的“魔鬼”或咒语中解放出来，把一个更深的“自我”呼唤和调动出来，对自己是一个解放。

虹：这是让悲剧唱出歌来的工作。如果有魔鬼，如果是一个有正义感的魔鬼缚在我的身上，使我在讲述的时候，我自己就不是圣徒，书中的每个人都是有罪的。

崔：你用“正义感”的概念让我吃惊！很少听我们的作家讲这种话了。“打猎”肯定是心中有个追击物。这需要一双“鹰眼”，这是否是作家的“正义感”？

虹：作家们的确多少年似乎不需要正义感了。许多年来我们更多地围绕“个人主义”写作，以前的“正义感”是上“锁”的，现在到了打开这把锁的时候了。就像以前人们常说的“现实主义”，其实是“美化”过的现实主义。

崔：显然重庆长江南岸人们的生活处于一种“不公正”的状态。它仿佛处于“阳光灿烂的日子”的背面、作为“幸福生活”的垃圾而存在。它承担的代价是难以言说的。更准确地说，是“红旗下的蛋”拒绝想像的。尽管就你 18 岁那年来说，你的生日恰好是“10 月 1 日”。

虹：连他们本人也并非知道自己过着一种什么样的生活，一代一代人就那么循环下去，表面上很安稳。我出来之后，看见了另外一些生活，才知道我曾经生活在一个什么世界里，真是不寒而栗。有意思的是，这次我回家，在同样的地点，那个厕所还在，只是“男厕所”、“女厕所”的门掉了向，照样还是三个坑。

实际上，贫穷并不是惟一可怕的。最可怕的是在那样一种生活中，失去了希望，失去了未来，可能就根本不知道有所谓“未来”，不知道“换一种活法”这个词，是那种“任人宰割”的心态，对黑暗的默认超过了任何一种地方的人们。

崔：环境的扭曲和人心的扭曲是同步进行的。在这部小说中，最令人触目的正是这种内心的绝望。“六六”的绝望和其他人的绝望。你通过挖掘这种绝望，找到了自己的原来深藏的“我”，这个“我”不管你在世界各地，你在月球上，你还是从过去走出来的那个你。这是一个“自我认同”(identity)的问题。通过这种认同，人才能给自己一个说法，才能得到拯救。而你在这种自我认同的同时，也认出和宣布了你周围人们的身份，他们歪歪曲曲地生活。作家的“正义感”首先表现在这种对自身的忠直和对于他/她所看到的生活的忠直。在这个意义上，我才能接受一种“自传”的说法。

虹：我觉得自己是有着疤痕的“向日葵”，不管我到了什么地方，在异域的世界里或回到家乡，总是向着自己内心最深处，即使在梦中。我还是想“翻身”。我到现在还喜欢小说中穷人要“翻身解放”那股子气，当年我也要翻身，我第一就是想在家里“翻身”。小说中写到当时家里有一件黑色短尼大衣，母亲穿，大姐、二姐、四姐轮穿，就是不给我穿，夜里我躺在床上气不过，对挤在一床上的四姐说：“我要翻身。”四姐让出一个空说：“好吧，我让你翻身。”这种记忆很深刻。这种生活和这种发自内心的尖叫不会离开你，是刻在你灵魂中的东西。除非你把它释放出来，否则你就不得安宁。

崔：义无反顾地、完完全全地承担自己，承担自己的过去也是承担自己的当下，这体现了有关文学和有关人生的双重道义感和勇气。现在有人倾向于把这两者分开，小说的伦理与生活的伦理毫不相干，一个并不扎根于另一个之中，至少这对于中国人是不够诚恳的。在这本书的北京的“发行研讨会”上，有人表扬你“没有在伦敦过纸醉金迷的生活”，其实在北京才更有可能过一种“纸醉金迷”的生活，但你想想看，在北京“纸醉金迷”意味着什么？多不自然啊。

虹：就像威廉·莫尼斯对19世纪下半期资本主义的批判所说的，那种资产阶级的恶劣趣味，一心成为一个“时尚的人”，想当然地要占据社会的

“主导”地位，迫使人们承认只有“纸醉金迷”的生活才是生活。把这种生活趣味带到文学中来，会以为只有写“纸醉金迷”和“新洋场酒吧文学”才是文学，自以为搞的是“超后现代的”，已经赶上世界最新潮流的顶端，殊不知落人了现代商业“天鹅绒般的监牢”，把自己打入“阿鼻”地狱之中，还自以为得计。

崔：看来你在伦敦真的没有“纸醉金迷”。至少过的是一个作家的真实生活。伦敦是个好地方。鲁迅文学院可以考虑搬过去；但你放心，他们绝对会把北京的“纸醉金迷”同时带过去的。这个建议我还是不提了吧。但在伦敦肯定对你的写作、视角产生了某些影响？

虹：绝对不可能是“纸醉金迷”。想到西方或一种“现代化”的生活是一种很有意思的事情。我在那里过的是一种朴素的乡村生活，我的朋友是周围大自然中的一种红色的狐狸、松鼠、橡树和流水。我想说，写字桌和电脑放在什么地方是不重要的，关键是你敢面对哪个方向。

也许在伦敦，我更敢面对我自己，更可能集中精力写作。

崔：刚才我们在承担自身的意义上谈到了小说的“自传”性质，但是它和人们所说的“自传体”小说还是很不一样。一般“自传体”的“传主”和“被传者”是同一个人，故事的主角和叙事人的视角是重合的。但在这部小说中，真正的讲述者并不是“六六”本人，她甚至是被蒙蔽的，她对自己的身世隐约感到了什么，但必须由别人来讲述。揭开这个秘密恰恰是叙事的动机。“六六”渴望他人来讲述，她是从大姐、母亲、生父的嘴里一点一滴了解到她想知道的东西，真相一点一点透露和揭开。她是被动的，被讲述的，她本人知道得最少，当然，讲得也最少。这样，读者的好奇心并不仅仅在一个“隐秘”的故事上，同时还有由谁来接着讲，这个人知道多少，他提起哪些线索，又丢掉了哪些，他愿意讲哪些又不愿意讲哪些，这就构成了作为“故事”之所以成为“故事”的那些要素。视角不断地变换，不断地有东西牵出来又按下不表，这都是小说的技巧，而传记作者不需要这些。并且正是因为这种“有限视角”，使得这部作品避开了本人的渲染和张狂。这是读这本书的人不必担心的。

虹：你提的问题台湾批评家朱西宁先生在他的文章《写自己？还是写自传？——看虹影的〈饥饿的女儿〉》中也谈到过，他针对葛浩文所提出的自传体例的问题，提出这是写自己而不是自传。我也认为这种划界并不

是很重要，关键在于怎么写和怎么写得好。我自己在不在里面这最重要。

崔：坦率地说，对你重要的并非对别人也重要。除非将你自己写进去，同时也提供了他人也可以这样观察自己、寻求、承担自己的角度和勇气，才是有意义的。当然这本书做到了这一点。我们从“六六”的身上，都可以找到自己的某些影子。尤其是她周围人们的命运。可以说，就底层人民生活的经验来说，描写农村的或其他的什么的都有，但描写城市贫民的几乎没有。这是一群特别绝望的人。但从他们身上，我们完全可以找到和我们近似的东西。只是这种经验没有如此富有勇气地被表述过。

虹：尤其是女性。她们的绝望。女性不得不承担的东西比男人要多。她们有多绝望，是因为她们有多敏锐。这些祥林嫂们，必须由鲁迅来代她们说话。母亲、大姐和其他的姐姐们，我的命运和她们相似。

崔：除了那些女性们，这里男性的命运也不好到哪里去。天下穷人是一家。你在承担起自己的生存的同时，也承担了他们所有人的命运。这里生父和养父的形象都很生动。

虹：你在为男性说话了。本来父亲的形象在我这儿是缺位的，现在重新看这本书，发现我对父亲的形象是注满深情的。血缘和非血缘本身并不重要，只是具体的个人情感之间的关系更重要。养父对我充满了爱和同情，始终如此。

崔：这也正是底层人民更可能保留的人性的善良和宽厚。你在写的过程中没有意识到的东西，后来发现它们在作品中却客观存在，这是生活本身的力量和写作本身带来的力量。它们把你带到一种属于你自己、却始终没有露面的东西中去。当然，这部作品中可能有更多的超出你自己原先想像的东西。由于“六六”是被讲述的，所以，实际上被置于前景的，还是“六六”周围的那些诸多的人们，你写的大姐和母亲的形象比“六六”更清晰。你并不是只善于写自己，也许你写别人更成功。包括那些你没有经历过的场景，重庆解放前夕“九二”火灾的情景，红卫兵江上武斗的情景，通过一种纯粹是想像的复现，甚至比“六六”本人经历的场景更有说服力。这是一个作家才能的体现。你是在写你听到、感觉到和能想像的生活。

虹：那样的生活造就了我。贫民窟的语言和环境是一种舞台，每天有故事，每天有戏看，每天有人进监牢。它的色彩是浓重的，语言的色彩也是强烈的。

崔：有一种我称之为“横冲直撞”的东西。在那样的生活中，几乎不能再丢失什么，所以人们反而有一种野性的、原发性的乃至暴力的东西。那儿的人们反而最少恐惧。但在另外一种“横冲直撞”的力量（历史）面前，他们同样逃脱不了干系。那里的人们更没有保护能力。于是一个最卑微的小人物，他的命运也和巨大的、几乎是他完全不能理解的力量联系在一起，与其发生碰撞，而自己却永远懵懵懂懂。这其中的每一个人，他们的经历、遭遇和我们所谓的“历史”之间，都有一条歪歪斜斜的通道和脐带。

虹：但在历史的这张“花名册”中，他们却被轻轻地划去了。抹得一点痕迹都没有。别人受的罪是罪，他们受的却不是。什么也不是。但他们实际上也是人，不是牲口，也有人的感情和尊严的要求。从什么时候开始？这些人实际上被冷落了。

崔：是他们在历史上的那个位置被忽略了。他们实际生活在历史之中，随着历史的变迁而发生个人命运的变迁，可没人从他们的脸上读出历史的风云和残酷，仿佛他们在历史的“体外循环”。甚至连牺牲品的资格都没有。就像那些武斗中死掉的工人。他们永远消失在历史的视野之外，一点回音都没有。

虹：就像我的母亲现在也不能读我的书。她不认字。对于降临到他们身上的灾难，他们自己几乎一无所知。这是不幸的。这种不幸全部落在了我身上。

崔：而你却写出了他们的故事，记录了他们无名的苦难，以恰如其分的方式回报和担当起了他们给予你的特殊的馈赠。你母亲应当为你骄傲。

（2000年）

和韩少功谈《马桥词典》

时间:1999年8月13日

地点:海口《天涯》杂志社

崔:坦率地说,我对诸如"方言"、"地方性"、"地域色彩"这一类东西有一种不知所措的感觉,实际上我们关心的还是普遍性的问题。如果一个东西据说仅仅是有关"方言"或"地方性",那我为什么要阅读它?但我看了《马桥词典》之后,感到那种由"方言"、"地方性"所代表的物质性(卡尔维诺语)已经得到了转化。如果说那种物质性的东西是"重",那么"重"的东西已经分解离析为"轻"。

韩:我从80年代初开始注意方言,这种注意是为了了解我们的文化,了解我们有普遍意义的人性。如果没有这样的目标,"方言"、"地方性"就很可能成为奇装异服、奇风异俗、异国主义或东方主义的猎奇,那正是我不以为然的东西。这本小说中有一个词条"梦婆",如果我们懂点外语,比如把"梦婆"与英文的"lunatic"联系起来,隐藏在方言中的普遍人性,或者说人类的普遍文化经验就浮现出来了。马桥人用"梦"描述精神病,英美人用"月(luna)"作精神病一词的词根,都是注意夜晚与精神状态的联系,这是偶然的巧合么?再比如"火焰",在马桥方言中是非常抽象的概念。说你"火焰"高,说我"火焰"低;说读了书的"火焰"高,说得了病的"火焰"低,等等。这些说法是什么意思?

崔:小说中那个部分扑朔迷离,很精彩。将"火焰"这个十分抽象的概念用于口语,是马桥人思维中古老而又活跃的一面,几乎是不受限制地从人性的"外部"一下子跳到了人性的"内部",表达了一个很深人的视角。

韩:这是我们共同语中的一块空白。至少"五四"以后西方化了的汉语还没有一个特别合适的概念来对译这个"火焰",来描述这个词所指的一种非常抽象的状态。在这个意义上,方言虽然是有地域性的,但常常是我们认识人类的切人口,有时甚至是很宝贵的化石标本。当然,方言也是

各个有别的，其中没有多大意思的一部分肯定会逐步消亡。

崔：这样一种隐伏和连带着生活更为内在和普遍意义的方言，也是我们更为通用的语言的一个意义来源，也就是说，它们会将某些意义源源不断地带到我们的共同语中来，照亮生活或人性的某个侧面。

韩：对待方言和共同语的问题，我没有特别的偏见。共同语中也有糟粕，也有精华，方言中同样是如此。我惟一的取舍标准，是看它们对探索和表达我们的人生有没有帮助。

崔：马桥这种方言与你出生地长沙所使用的语言差别大不大？

韩：应该说差别相当大。我在大学上语音课的时候，看全国方言图，发现就湖南这一块的色标特别复杂和零碎。不像西南官话覆盖云贵川陕一大片，北方话也覆盖了华北、东北一大片，闽语和粤语各据一方其势力范围也不小，湖南"十里有三音"。这可能与地理、历史的诸多条件有关，比如人的流动和交往在湖南那个多山的地区有太多障碍。

崔：你对语音很敏感。这么多的发音差异在中文的书写形式中被大大地抹杀了。比较起北方话和南方话如闽南话来，统一的中文书写形式似乎有些"文不对题"，难以覆盖幅员辽阔的众多人的生活方式、思维方式以及环境特色，也难以传达它们之间的差异。

韩：语音是先于文字的，是比文字出现和使用更早的物质载体，是不是更深地介入了语义的积累和实现，这至少是一个可以研究的问题。长沙方言中的"吃"音 qia，是两千多年前的上古音，而中古才有 qi，即《水浒》一类小说里的"qia"，至于读 chi 的"吃"出现已经是很晚近的时候了。qia 和 qi 为什么在各种方言中保留得这么顽固？虽然我们的书写"吃"早已统一这么多年了。从另一方面看，语音似乎更有人民性，而文学总是受文人和官府干预太多。秦始皇说要统一文字，很快就统一了。中国政府要推行简化字，很快就推行了。但这些运动没办法消灭闽语音或粤语音。有些专家还证明：在语言传播中，声音记忆是比字形记忆更重要的记忆手段。我们自己大概都有这种体会：字忘了，音还记得。

崔：从想像力的方面来说，启动小说灵感的可能是视觉想像力，也可能是听觉想像力。有些小说家可能对声音及其差别更有天赋，声音更能触发他们的联想。定居于加拿大的捷克语小说家可沃莱斯基(1924～)用英语在加拿大或美国的大学里讲福克纳，却始终用捷克语写他的小说。

在他看来，比较起捷克语来，英语是一种“令人无望的缺乏性感的语言”，他自己也“从来没有一个说英语的情人”。他列举了 maty 或 maria 这一类词的捷克语发音，有十几二十几个吧，弄得很复杂，其中每一个都表达了不同的亲密状态，不同的心情，不同的柔情蜜意。所有这些东西在译成英语的时候，都可能丢失了。

韩：马桥语言中也有这样的现象。比如“他”与“渠”在马桥语言中是有很大差别的，但在普通话中就都成了“他”，没有差别了。另一方面，中文表意而不表音，其实声音不光是载体和形式，本身也是很重要的内容。用书面文字写出来的“你这个东西”，在不同的语音表达下，可以表达完全是愤怒或蔑视的情绪，也可以表达很亲切友爱的情绪：“你这个东西呀”。经过书面文字的过滤，这个短语中的大量情绪内容就损耗了。

崔：回到《马桥词典》上来。这部小说并不是用方言语音写成的，马桥人的发音仅仅提供了一个想像力的起点。你是在用更为通用的当然也是文学的语言钩沉出不为人知的马桥语音，尤其是揭示出其中包含的人性内涵、人类生活的某个侧面。换句话说，是让被通用语言“遮蔽”的另一种沉默的语言发出声响，当然也使一种沉默的生活得到展现。

韩：当然，写小说得用文字，而用文字来描述声音还是有很大的局限性，但这还是可以尝试的。正像用声音来描述景象也是可以尝试的，《高山流水》就是一例。的确，语音背后所隐藏着的社会、历史、文化，所沉淀的思想、情感、故事、想像，都需要人们将其挖掘出来。做这个事就得像当侦探，从蛛丝马迹中发现故事、命运、社会历史。

崔：说到挖掘，我好奇地再问一个“庸俗”的问题：这里面的事情以及所收集的词语是不是都是真的？我一边阅读一边不停地想：这些东西是真还是假？我当然知道有关小说的起码常识，但无法消除自己的迷惑，因为它看上去的确“亦真亦幻”。

韩：真真假假吧。也有些煞有介事的词是我瞎编出来的，比如“晕街”。不过这种虚构得有一定的现实生活根据，也大体符合语言学规律，读者才可能接受。中文中有“晕车”、“晕船”、“思乡病”，对应着英文中的 carsick，boatsick，homesick；这样，不管是根据中文还是英文的造词规律，杜撰一个“晕街”大概也是合理的。

崔：这样听起来更让人放心。否则那么多好玩的说法和事情都被你

撞上了，会让人感到嫉妒的。

韩：这个新词也出自生活经验。我见过好些农民不愿进城，不敢坐汽车，闻汽油味就呕吐，见到汽车站就绕着走。一个小农社会很容易有这种生理现象，长期的社会生活方式可以改变一个人的生理机能。

崔：被"改变"的其实是我们，是我们适应了。

韩：对，是我们克服"晕街"了。

崔：有个英国人说过："小说就是以道听途说的方式传播知识。"你这本小说里确实有很多知识性的东西，那种特定生活，地理环境，历史遗存，包括人们的劳动和生活用具，尤其是那些光怪陆离的人性表现，至少部分满足了人们与知识有关的好奇心。

韩：在我的理解中，小说也是创造知识，只是这种知识与我们平时理解的知识不大一样。小说的功能之一就是挑战我们从小学、中学开始接受的很多知识规范，要叛离或超越这些所谓科学的规范。我以前说过，把女人比做鲜花，其实女人与鲜花有什么关系？一个是动物，一个是植物，这种比喻不是瞎搅和吗？但文学就是这样，每一个比喻都是挑战现存的知识定规；而且最精彩的比喻，往往构成了对知识定规最剧烈的破坏。这也就是钱钟书先生说的：本体与喻体的关系越远越好。为什么要远？这不光是修辞技术的问题，而是知识哲学的问题。小说不接受科学的世界图景，而要创造另一种世界图景，包括在女人和鲜花之间，在什么与什么之间，重新编定逻辑关系。

崔：这是另一种知识，"伪知识"，艺术的知识。我感觉到《马桥词典》对现存知识破坏最大的，是对人们头脑中时间概念，是对人们通常的时间概念的质疑。刚开始几页，读到摆渡老人追那几个不付钱的知青，"不觉得快慢是个什么问题"，令人感到存在着一种异样的眼光。还有马鸣，用我们的话来说是一个完全没有"现实感"的人，土改、清匪反霸、互助组、合作社、人民公社、"四清"、"文化大革命"这一切对他都无效，都不是他的"历史"；而马桥的其他人也都有自己奇特的、令外人无比困惑的"现实感"，这一点在"马疤子（以及 1948 年）"和"1948 年（续）"表现得更为清楚。马桥人用"长沙人会战那年"、"茂公当维持会长那年"、"张家坊竹子开花那年"、"光复在龙家滩发蒙那年"等不同说法来表明公元纪年 1948 年。时间是在人们破碎的感知中的片断记忆。尤其是刚刚平反的光复回到家

中，与 13 岁的儿子为一个瓶盖而打架。对于老子来说特别重要而漫长的半辈子，在儿子看来完全是虚无和空白。这个细节极为深入地揭示了“时间的歧义性”，时间的断裂和变形。哪有匀质和均速以供人们共存共享的统一的时间？不过是一种脆弱而幻觉的时间感觉罢了。

韩：所谓统一时间，客观的时间，对物质世界有效；而人们对时间的感觉是千差万别和变幻不定的，这可以说是我们主观的时间。这种时间总是与人的感受联系在一起。农民对时间最强烈的感受可能来自于季节，春夏秋冬四季循环，这可以解释为什么农民比较容易接受佛家、儒家那些或多或少的“生命循环”和“历史循环”说。“元（初始）”和“完（结束）”作为两个完全不同的时间概念，在马桥人的发音和书写上的统一，也暗示了这种时间观。相反，在现代城市里，我们更多地会感到时间是一条直线，昨天是脚踏车，今天是摩托车，明天是汽车，这是不能回头的，一直在进步。

崔：其实不光是马桥人，我们自己也都有对时间各自的把握。回头看，有些时间是有意义的，有些时间则毫无意义，时间并不像它表面上呈现给你的那个模样。你在书中说了一句非常像现象学经典的话：“时间只是感知力的猎物。”

韩：时间是我们能够感受到的时间，因此也就是我们对生活的感受，所以我们很难说植物人有时间，虽然他还没有死。

崔：如果从这个角度去看时间，看人生，我们就可以从时间中获得解放，摆脱它一分一秒的压力。并且从时间中解放出来的，不仅仅是我们，还包括所有的事物，包括你那些描写对象。你“企图雄心勃勃地给马桥的每一件东西立传”，你说，“起码，我应该写一棵树。在我的想像里，马桥不应该没有一棵大树，我必须让一棵树，不，两棵吧——让两棵大树在我的稿纸上生长，并立在马桥下村罗伯家的后坡上。”这样的表述读起来既迷人又令人困惑，有不只一种的互相缠绕在内，我指的是你“编撰者序”中谈到的“语言与事实”之间的缠绕。到底是树顺着你的笔尖一直长到了罗伯家的后坡上？还是罗伯家后坡上的树一不小心长到了你的稿纸上呢？而且从此就在稿纸上继续生长，期望着与罗伯家后坡上的树在另外一个时空里重新相逢？请谈谈你所理解的“语言与事实”的关系这个永远令人头痛的问题。

韩：语言与事实的关系是个非常危险的游戏，也是一个非常美丽的游

戏。小说的长与短，成与败，都在这里。严格地说，任何事实用语言来描述之后，就已经离开了事实。事实到底在何处？你可以逼近，但没办法最终抵达。既然如此，那我们就没有“事实”，而只有对事实的表达。或者说，各种对事实的表达，也就是我们能够有的“事实”。长在稿纸上的树，就是小说家眼里实际上有的树。皮兰德娄早就让他的剧中人物寻找他们的作者，语言界面与事实界面给打通了。

崔：对于虚构的小说来说，事实本身甚至并不重要，重要的在于它提供了一个话题，可以从不同的角度展开谈话，借此可以打开不同的人身上不同的侧面。

韩：对，提供了一个借口。现在新闻媒体每天都报道大量的事实，所谓记录事实已经不是小说的优势。我们看到，现在更多的小说不再是事实在前台，而是作者站到了前台，像主持人一样接替了演员的角色。这是强迫读者把注意力从事实转向事实的表达，从“说什么”转向“怎么说”。当然，这是小说形式的一种调整，也会带来新的问题，比方说作者老是站在前台抢风头，是不是也会令人生厌？你就那么中看？

崔：在作者身后，总是应该有一些类似“硬件”的支持。对写作者来说，更靠近的事实是自己写下来的句子，句子是真实的。而这些句子一方面借助于和一般所说的“事实”的关系，另一方面是句子和句子之间、正在写下的句子和以前句子以及未来将要写下的句子之间若显若隐的关系。你在使用语言的时候，这两方面的“度”都把握得很有分寸，非常讲究克制或者自律。

韩：其实，积20年写作的经验，我现在充其量只知道什么是坏的语言，所谓好的语言却常常短缺。这里有两种倾向我比较警惕：一种是语言与事实之间只有机械僵硬的关系，语言没有独立而自由的地位；另一种是语言与事实之间完全没有关系，语言独立和自由得太离谱，泡沫化地膨胀和扩张，一句话可以说清楚的事用三句话来说，用八句话甚至八十句话来说，甚至把矫揉造作胡说八道当做语言天才……

崔：变成能指的无限滑动。

韩：很对，就是这个意思。我曾经称之为“语言空转”，就是说这种语言没有任何负荷，没有任何情感、经验、事实的信息的携带。德里达曾经有个著名的公式：The sigh is that thing。他在is上打了一个×，在thing上

打了一个×，表示他的怀疑。这当然是对的，任何语言或符号都不是事实本身，都是可以质疑的，可以“另择”的，但可不可以因此就把 thing 取消掉？如果取消掉了，我们凭什么辨别什么是有效的语言而什么是无效的语言？靠什么尺度来判别这种语言好而那一种语言不好呢？有的作家说，没有这种尺度。这当然是自欺欺人。读者手里还是有一把尺子的，他们随时可以判断出哪种语言是“空转”，是华而不实。

崔：无论如何，小说提供直观的对象，在有些人那里，对象被取消了，只剩下“直观”，失去了来自对象的控制。

韩：语言自我繁殖，从语言中产生语言，像是摆脱了地心引力的飞扬，这其实不可能。既不能抵达事实又无法摆脱事实，就是小说的命运和小说必须面对的挑战。没有地心引力，跳高有什么意思？正是因为有了地心引力，跳高才是一件有意思的冒险。大家都可以一步跳到月球上去，那就不算什么本事了，也没有奥运会了。

崔：卡尔维诺另外用了一个词是“确切”，以无限的耐心达到最为精确的曲线，即最为精确的形象的出现。他称有一种危害语言的时代瘟疫，表现为认识能力和相关性的丧失，表现为随意下笔。

韩：如果说小说有道德的话，“确切”、“精确”、逼近真实等等就是小说的道德要求。现在一谈道德似乎就是谈为民请命或者“五讲四美”，其实世俗道德和审美道德并不是一回事。很多图解化的道德说教小说实际上是缺乏小说道德的，甚至是虚伪和恶劣的。鲁迅先生描写阿 Q 入木三分，这就是小说道德的经典体现。比较而言，他笔下的赵太爷、钱太爷、假洋鬼子倒有点理念化和卡通化，虽然鲜明表达了鲁迅在社会生活中的道德立场和道德批判，但得分不可能太高。如果这些串串场的角色成了小说的主要人物和主体部分，小说的道德品级就会大成问题了。幸好鲁迅没有这样做。他很懂得在小说中节制自己的道德义愤，恪守和保护艺术的道德。

崔：还有文体呢。谈谈文体吧。《马桥词典》最能引发人兴趣及引起争论的是它作为小说文体的令人耳目一新。完全可以说，一个小说家在文体上的布新是他能够对小说所做的最大贡献了。

韩：这太高抬我了，而且很危险。我有一次说“尝试”都曾被几个批评明星痛斥为贪天之功，罪不在赦，因为据说我这本书是“抄袭”、“剽窃”、是

“无论形式或内容完全照搬了”别人的东西，我没有权说“尝试”。而你还敢说“耳目一新”？这不是又是在韩某人操纵下做“广告”？所以你最好说“耳目一旧”，因为这本书的文体也可以说十分“旧”，至少可以“旧”到古代笔记小说那里去。

崔：坦率地说，在我眼里，某件作品是好的，如果它不包含已有的好作品的某些特点，则是不可能的，不可信赖的。关于中国的笔记小说你怎么看？

韩：古代的笔记小说都是这样的，一段趣事，一个人物，一则风俗的记录，一个词语的考究，可长可短，东拼西凑，有点像《清明上河图》的散点透视，没有西方小说那种焦点透视，没有主导性的情节和严密的因果逻辑关系。我从80年代起就渐渐对现有的小说形式不满意，总觉得模式化，不自由，情节的起承转合玩下来，作者只能跟着跑，很多感受和想像放不进去。我一直想把小说因素与非小说因素作一点搅和，把小说写得不像小说。我看有些中国作家最近也在这样做。当然，别的方法同样能写出好小说，小说不可能有什么最好的方法。不过散文化常常能提供一种方便，使小说传达更多的信息。说实话，我现在看小说常有“吃不饱”的感觉，读下几十页还觉得脑子“饿”得慌，有一种信息饥饿。这是我个人的问题，对别人可能无效。

崔：“信息”和“信息量”是你常用的词。《马桥词典》给人的印象的确不是“全景式”的而是“全息式”的。“全景”是人为地把全部事物连成一片，放到一个所谓的“统一整体”之中去；而“全息”是允许事物与事物之间有裂缝，允许有些事物消失，从此断了线索，但这并不排除它继续对全文产生一种隐蔽和潜在的影响。

韩：这至少可以成为小说的多种样式之一吧。小说没有天经地义一成不变的文体，俄国文学就不把小说与散文分得很清楚，体裁区分通常只作“散文”与“韵文”的大分类，小说与散文都叫做散文。我觉得还可以分粗一点，都叫“叙事”行不行？都叫“读物”行不行？这样，至少可以方便作者吸收更多非小说的因素，得到更多随心所欲的自由。远景、中景、特写随时切换，随时可以停止和开始。

崔：当然是你本人从这种文体中得到了享受和解放，读者也才能从中得到相应的享受和解放。像那种长长短短的条目，结尾处说掐就掐，欲言

又止，有一种很有力的感觉。然后又在下面的什么地方出现了同一个人物的这条线索，也有一种复调旋律的效果。人物出场也很奇特，没有什么铺垫。比如“复查”这个人物，直到第二次出现他的名字时，我才到前面去找他第一次是如何出现的。你说得轻描淡写，好像叙事者“我”认得这个人，我们也就都必须天然相识的。

韩：哦，这是小孩子们普通的方式。他们以为别人跟他们一样，因此说什么大多没头没脑，不讲前因后果。小胖的妈妈你们怎么可能不认识呢？我经常在小孩子那里受教育。

崔：诸如此类叙述上的“小动作”在这部小说里经常遇到。说着自己独特方言的马桥人对外界事物有他们独特的反应和视角，比方他们统统用着“碘酊”这种城里人都不用的医学术语；小人物复查居然要推翻圆周率，修改举世公认的 π；支部书记本义的话中时不时夹杂着“本质”、“现象”一类官话，而且用得莫名其妙，令人喷饭。我想说的是，尽管你看上去抱着一种严谨的修典或“田野调查”的兴趣，但叙述的语体仍然有一点“疯癫”的味道，说说停停，东岔西岔，从马桥人的“甜”字说到美国、西欧、日本以及瑞典等北欧国家的资本主义，今天飞速发展或花花绿绿的外部世界仍然作为马桥人的参照，对小说家来说，是这两者之间的互相参照，造就了语言、语体上许多奇特的和喜剧性的效果。说是一本“词典”，在我读来也像一部游记，而且是 18 世纪英国小说家斯特恩《感伤旅行》的那种，有点轻松、浪漫而且五光十色。当然，如果说“疯癫”，你是我看到的做得最为克制的，最不露声色的。这其中还有许多闪光的诗意片断，有时忽然像划一根火柴那样照亮古老而暧昧的生活，但这种“火焰”转瞬而逝。“人声的江不是平声的江，沿着人声的江走了一阵，一下走进水的喧哗，一下走进水的宁静，一下又重人喧哗，身体也有忽散忽聚的感觉，不断地失而复得。”这已经是不经意的诗意的流露，而进入一种优美的境界。但你做得那么隐蔽，像偶然“现身”一样。

韩：应该说，诗是小说的灵魂，一本小说可能就是靠一个诗意片断启动出来的。小说家们写顺了，“发力”了，都会有你说的“疯癫”和“诗意”，大概也就是尼采说的“酒神”状态。小说家像乒乓球运动员一样，有的远台发力，有的近台发力，有的左边发力，有的右边发力，路数不一样。但发力以得分为目的，没有球了还张牙舞爪花拳绣腿势不可挡，就可能“疯癫”

过头了，让人讨厌了。因此小说还是要讲究艺术的节制，作者要低调，要平常心。以前说“过犹不及”，其实我很同意一位前辈作家的说法：小说里宁可“不及”，不可“过”，我在这方面有过深刻的教训。这不光是技术问题，更是对读者的诚实问题。

崔：你小说中的议论与散文中的议论风格也不一样，后者是在路面上走，脚踏实地，据理辨析，感性和理性之间有一种恰当的平衡；前者是在水面上走，脚下没有现存的路，时时得应付意想不到的局面，有一种眼花缭乱的效果。

韩：有这样大的差别么？这对我的心理打击很大。当然，理论性的随笔在本质上确实离文学比较远，而小说更多面对着一些说不清的问题，即文学的问题，用一位朋友的批评来说，是面对“自相矛盾”、“不知所云”的困境。我这位朋友把这两个词用作贬义词，而我觉得这种批评简直是对小说家难得的奖赏。小说天然地反对独断论，这也是小说的道德。不“自相矛盾”天理不容，如果“确知所云”就一定完蛋。曹雪芹又要拆天又要补天，苏轼又要出世又要入世，都是自己同自己过不去。

崔：总之，集合了这么多不同的风格元素，而它们之间的比例搭配也十分和谐，《马桥词典》的文体已经非常成熟。无论如何，这是20世纪中国现代小说的最重要收获之一，并且它很难被他人模仿，这从另一方面说明了它的独特性。惟一不利的是，它对你自己的下一部小说构成了挑战，能说说你下一步的打算吗？

韩：谈自己以前的小说，谈自己以后的小说，都是使我十分为难的事情。谈以前的小说，像是吃过了的东西又呕出来观赏把玩；谈以后的小说，像是起床后还没有梳妆，衣冠不整就要见客。这样说吧，下一部小说我想研究一下“像”的问题，就是image的问题。比如人们在办公室谈话与在卧室里的谈话效果大不一样，比如沙发与太师椅怎样成为意识形态的符号。我觉得这里面有小说，或者说有一种以前小说家们重视得不够的东西。

崔：听上去很精彩。对image的研究也代表了你所说的“小说家具有侦探般的兴趣和野心”。非常想早点读到这部新作，也预祝它的成功。

（1999年）

苦难不等于正义

——和王晓渔谈一个下午

王：崔老师，您好，很高兴有机会向您“正儿八经”地请教一些问题。希望我们的聊天，能带来避暑的乐趣。

崔：不喊“老师”也不说“请教”好吗？在网上，我们是同一个“世纪泰坦尼克教室”里的“同学们”，一同经历过大小无数次战役，注册 ID 若干，从“跳蚤”到“虱子”，被真正的老师 jiahua 先生表扬为“火力太猛”。那是一段多么值得怀念的美好时光！

王：这么早就回忆了？（笑）最近，我读到您翻译的哈维尔《第二口气》，他追溯自己思想背景时说到：从“下面”看问题更能看到这个世界荒诞和喜剧的方面，从面避免某种“最终的幻觉和感人的东西”。这不禁让我倒抽了一口冷气——他怎么敢这样“赤裸裸”地表达出自己的态度呢？难道他不同情底层人民的苦难了？难道不怕有人说他对底层疾苦采取一种玩世不恭的态度么？

崔：你抓住的这个问题很尖锐，很有挑战性。从理论上说，显然，任何问题不仅仅是一种观看方式，即使是真问题，也未必只有一种“真的”答案。如果不留下别的空间和可能性，这本身就很可疑。对哈维尔这个具体的人来说，当他说从下面更能看到这个世界荒诞和喜剧的方面时，他是把自己放到一个普通人的位置上。如果自己身处其中，他当然有权选择自己对待这个世界包括自己所处的“下面”（from below）的态度，是喜剧的还是悲剧的。如果是喜剧的，即一个人对自己的不利处境采取一种喜剧的态度，那有什么好指责的！

王：可是这种做法在中国却是少见的。一提到苦难，就不能不是哭丧着脸的骑士唐·吉诃德。而对苦难采取喜剧的态度是不负责任的，否则就具有一种道德上的愧疚感。按照鲁迅先生著名的论断，这甚至会有“将屠户的凶残化为一笑”的嫌疑。

崔：现在有了两个概念："不利处境"和"苦难"。生活中有许多不如意的事情，身处逆境之中，别人遇到，自己也不能避免，但是对它们采取什么态度仍然不是只有惟一的选择。其实被称之为"苦难"就不仅是面对某类事情，而是包含了对这些事情的认知在内。哲学书上告诉我们，"世界是普遍联系的"；可有时候世界的许多事情之间并不具有那样一种"必然的"、"普遍的"乃至"神秘的"联系。在很多情况下，"苦难"就成了这样一种世界的"普遍联系"，成了一种世界观，成了一种未经证实的对待世界的权威看法，一种弥漫性情绪，就出现了你所说的那种情况。

王：这种"苦难的世界观"，特别容易被我们这些年轻的一代接受。我这一代人往往缺乏一种苦难经历，但同时又接受过丰富的苦难教育，从而在内心具有一种潜在的受难欲望。比如身边铺天盖地的战斗英雄的连环画，使得童年的我甚至会抱怨自己错过了做"烈士"的机会。这种受难欲望不断发展，就与您所说的"苦难的世界观"一拍即合。中国古代士大夫就拥有这么一个奇怪的逻辑："天将降大任于是人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤，空乏其身，行拂乱其所为……"就这样，"苦难"成为"必需"的成人仪式，并进一步成为世界的"普遍的联系"，最终衍化为"苦难暴力"。

崔：可能你指的还是部分的年轻人，他们能够关注周围环境和他人的现实；而另外一些人可能对这些并不关心。能够对自己身外的事情有所关注，对世界而不仅仅是对自己感兴趣，这仍然是值得鼓励的，尽管这种关注的方式大可以讨论。

王：但并不意味着这种关心具有一种天然的道德优势。而那些不关心您所说的"周围环境"的人们，并不恰恰处于道德上的劣势之中。

崔：说得好！如果一个人能够做好自己的事情，起码安排好自己的生活，那就很了不起了。斗胆说一句，对于一个"胸无大志"的人（——你我都算吧（笑）——）来说，他对世界和其他人类所能做的最大的贡献，就是不把自己弄成一个事故多发地区，以减少这个世界的灾难总和。

王：（笑）非常感谢，我一直为自己的胸无大志感到羞愧，今天居然得到了肯定。这两年以这样一种言说"苦难"的方式，是否与某种资源的引进有关？90年代的下半期（也是我刚刚开始自主阅读的时期），恰恰是俄罗斯白银时代的遗产在当代中国被重新挖掘的时期。包括别尔嘉耶夫在内的俄罗斯思想家，成为了某些学人和学生的精神偶像，他们的著作，在

某一个范围内成为一种时尚。除了“苦难”之外，还有“忏悔”、“耻辱”、“创伤”、“黑暗”之类的词语一直在我的耳边盘旋，乃至对我构成很大压力。

崔：引进资源永远有着非常重要的意义。思想不能没有资源，光凭感觉产生的东西不结实。我甚至想过我们这些消耗资源的人都有义务引进某些资源。但如何使用资源，如何一边使用，一边甄别并且保护这资源，就和我们自身有关。为什么俄国人的东西在中国特别容易受欢迎？从“俄国革命一声炮响”，经由50年代一直到90年代，这里面是有某种值得深入探讨的东西。

王：也许，被称之为俄罗斯精神的东西是一个多向度的综合体，只是在阐释过程中被简缩为某一个向度。比如巴赫金所揭示的那样一种也是“民间”的、但却是五光十色的、广场上暴风骤雨般的笑声的传统，几乎被忽视了。面偶尔提起，巴赫金也被缩减为几个可笑的元素。通过这些思想格式化行为，他们不是一个人呆在地下室，而是一群人拥挤在地下室里。

崔：“一群人拥挤在地下室里”？这个表达好！——当然，俄罗斯传统也不是铁板一块。斯宾格勒在《西方的没落》中分析的陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰是两路人。一个更接近乡村，一个更接近现代城市；一个是天启的、狂热的、混乱的，一个是开明的、透光的、清晰的。托尔斯泰本人，在不同的时期也有不同的表现。而在眼下，似乎人们更容易接近的是晚年的忏悔贵族托尔斯泰，而不是早先那个心胸开阔、开放明朗的托尔斯泰。

王：看来即使处于同一时空，也可能出现不同的文化形态，它们有的离“苦难”近一些，有的离“苦难”远一些。

崔：在某种现实之上形成什么样的文化形态有诸多因素，其结果并不是惟一的。哈维尔说从“从下面”更能看到这个世界喜剧和荒诞的方面，是从他那个民族的文化传统中发展出来的。萧乾先生曾经谈到自己为什么能在“文化大革命”中熬了过来，是因为他心里始终揣着帅克先生这位“光明使者”。（他是《好兵帅克》最早的中译者。）别人说你是“傻瓜”，你就说：“是的，报告长官，我是傻瓜。”作为一个最底层的士兵，他把长官能够想到的愚事做到了，把长官不能想到的更加愚蠢的事情也做到了。他的逻辑是——把愚蠢长官的愚蠢逻辑一直发展到极致，让它们漏洞百出、前后矛盾，前言不搭后语，自己嘲笑自己。如果是为了让“客观逻辑”中的谬

误暴露出来,个人在这种活动中受的那点损失,简直不值一提。他这个人倒是一点私心杂念都没有。有点像我们在网上干的事情,那些争论啊,淘气啊,肯定是大公无私和光明磊落的。(笑声)

王:对! 帅克这种带有喜剧气氛的归谬法,看起来有一种迷乱的气氛;但细细体会起来,这是以一种理智的、以头脑对待世界的方式,有时比苦大仇深的控诉更可信。控诉者往往由于极端的在场体验丧失理智的平衡,甚至养成祥林嫂式的苦难癖;而"光明使者"们却尽量把苦难限制在一个刻度内,同时并不掩饰它内部的荒谬。这样,"苦难"就不再是呼天抢地的泪水秀,不再是那种一定要使别人就范的词语棍子。我记得您在《布拉格精神》中提到,布拉格人同时接受了"两份礼物":他们用"卡夫卡式的"这个词来形容生活的荒谬,而把自己能够窥视这种荒谬和以幽默来面对暴力及整个儿是消极的抵抗称之为"哈谢克式的"。在捷克文化传统里,卡夫卡和哈谢克是一对能够和平共处的好兄弟;可到了某些中国学人那里,却出现扬"卡"抑"哈"的倾向——认定"哈谢克式的"是对"卡夫卡式的"的全盘否定,甚至是一种美学和思想上的犬儒主义。

崔:还有昆德拉。这两年人们对他的讨论更多地放在了"积极自由"和"消极自由"方面,把他其他重要的思想内容忽视了。他所用的"kitsch"被译成"媚俗",其本来的含义是"矫揉造作"、"拙劣"、"坏品味"。一个东西之所以做作和不自然,根本上在于它的模仿性质。模仿什么? 与其说模仿别人的内容和形式,不如说直接模仿别人已经达到的"感人效果"——到时候就必然要出现的、期待中的反应,同情啦,抹眼泪啦,伤心啦,难过啦,那些过度哀怜的东西。在很大程度上,模仿就是"表演",是为了演示给别人看:他也有这种(人类)感情啦。加缪在他的《局外人》写一个人他母亲去世居然不掉眼泪,这个人不"kitsch"。他不让别人"征收"自己的感情,也不去"征收"别人的感情。他不"演示"。在这个意义上,"kitsch"这个词的含义与其说是"媚俗",还不如说是"自媚"——自己媚自己,自己表演给自己看。他不自信,他需要通过当众表演而获得自我认可,最终说服自己承认,他原来是个有良心的人啊。

王:不知道他的良心平时上哪儿去了! 顺便开句玩笑,他们为世界"人工生产"出大量泪水的行为,恰恰是没有良心的表现。在昆德拉那里,kitsch会引起两种前后紧密相连的泪流。第一种泪水产生于极权主义的

制服美学，人民拥有着与官方一致快乐的表情、节日、游行，而正在进行时的苦难一律缺席；第二种泪水则更多地来自您所说的"自媚"者，他们被极权主义灾难产生的"感人效果"感动，于是把快乐建立在对苦难的人为"征收"之上。前者看似"同甘"其实"共苦"，后者看似"共苦"其实"同甘"；前者是一个看似喜剧的悲剧，后者则是一个看似悲剧的喜剧。发现第一种 kitsch 并不难，即使别尔嘉耶夫也知道俄国知识阶层的这种不幸，他曾经指出对平均主义的公正、社会之善和民众利益的崇尚如何消解了对真理的崇尚，甚至近乎扼杀了对于真理的兴趣。而第二种 kitsch 却具有一种伪装，变态的苦难快感被加工为大公无私的"受难"，自媚者成为文化英雄。按照昆德拉的说法，这只不过是一种"灵魂的虚肿症"，"是所有政客的美学理想，也是所有政党和政治活动的美学理想"。

崔：如果一个社会每天大量地、自发地繁衍这种 kitsch 主义，那么就不仅仅是一个艺术、思想、文化的趣味问题了，而是有其客观的、现实的基础。昆德拉说 kitsch 是布拉格艺术的主要敌人；而对法国来说，艺术的主要敌人是无聊。为什么？不同的土壤产生不同的要求。这令我想起阿伦特在她的《论革命》一书中比较了法国革命和美国革命的不同。在她看来，法国革命很快背离了自己的方向。当罗伯斯庇尔喊道"共和制？君主制？我只知道解决社会问题"时，这场革命的目标产生偏移，不再是建立"自由宪政"的新秩序，而是变成了一场社会性的悲情控诉：对于民间的同情、对于贫困不幸者的同情成了政治品格；漫无边际的悲悯转而成为新体制大仁大德的体现。阿伦特分析道：同情只是在针对某个人的时候才可能；针对大众则变成了抽象的、对民族产生灾难性影响的东西。当整个民族的苦难破坏了对于同情的克制能力，由此便产生了意欲以极端手段来铲除不幸的倾向。这时的悖论在于——有人出于同情和对人类的爱而随时滥杀无辜。美国革命则不同。由于天然资源的丰厚，解决社会问题、贫困的问题在美国革命中所占的位置很小。对于美国革命者来说，贫困所带来的不仅是物质上的匮乏，同时也是由于这种匮乏带来的某种不透明性。在那种不管是事实上还是被描述为巨大无边的灾难面前，人们变得众口一词、不由分说。美国的开国元勋们考虑得更多的是建立一种机制，这种机制确保引进不同的观点、立场、利益，体现更多的不同的声音和视

角。这从一开始就保证了它不可能是任何一种声音，哪怕是在道德上拥有无比优越感的那种声音。

王：奥妙就在这里，最需要"确保"的不是最响亮的声音（同样，也不是最微弱的声音），而是允许具有差异性的声音存在。近年来，中国思想界某些人动辄就用"新左派"和"自由主义"这种阶级对立的分析方法进行大辩论。但是，不论昆德拉对 kitsch 的解读，还是阿伦特对法国革命和美国革命所作的这样的比较，他们都跳出了姓"社"姓"资"这种"非此即彼"的思维牢笼。昆德拉的"kitsch"对世界各地的坏艺术、坏品味以及作为极权主义的土壤的那种悲情游戏永远都有效。悲情游戏的剧情是这样的：开始时把生活当做一场抗震救灾的紧急动员，后来发展为把已有的生活推到更加悲惨的水深火热中去。

崔：完全是这样。对此，以赛亚·伯林对此也有他的相关表达。40 年代末他接受了头一份在美国大学的教职，前往美国。头脑中装着"俄国知识分子扭曲的道德语言"——他的传记作者 Michael Ignatieff 这样形容道——耳边又听着美国年轻大学生们"热烈的、玩世不恭的心理话语"，两者相比之下，他开始沉思这个时代的主要精神症状。他发现这两者之间并非没有联系。当人们理解自己的问题主要是"生活的问题"时，他们就把"解决"这些苦难和不幸的问题当做自己的主要目标，于是从中发展出一种他所谓的"治疗文化"，所做的一切都是补救性的，都是一些疗法。而这样一来，就会对"生活为什么有意义"产生误解，甚至不予考虑。这就像一个病人，他迫切所考虑的是如何治好眼下疾病而不去关心其他更远的问题。而如果这个问题被认为是解决了，这种治疗文化与充满活力的社会福利主义连接起来，最后只能是"没有灵魂的社会安逸"，就是他所见到的美国现状。

王：在极权主义的语境里，"忆苦"成为一张成功率接近百分百的神奇药方，达到"思甜"的治疗效果。而当前泛滥的苦难话语，在"治疗"极权主义的形式下，第二次跌入了"治疗文化"的河流。后者表面上对前者进行着最强烈的"抗争"，却又遵循着"苦难即正义"的同一逻辑，而这种逻辑恰恰是极权主义确认自己合法性的常用借口。苦难并不等于正义，或许这对一些人来说是常识，对更多的人来说则是离经叛道的妄言，说这样的话还要有点勇气似的。您似乎一直在关注、思考和警惕今天我们谈到的这

个话题。虽然您写过《站在失败者这一边》，但又写过《被剥夺者是危险的》。而在《布拉格精神》一文中，您特别引出伊凡·克里玛的这段话，它们很能表达您自己的某个观点？——“从受苦经历中得出结论，我们会被导向致命的错误，它们不是把我们带向接近我们想得到的自由和正义的境地，而是把我们带向相反的方向。对这些人来说，极端的经历并不打开通向智慧的道路。”

崔：是的，在我有限的写作中，我希望能够参与承担我们这种完全可以称之为“悖谬”的处境：不同的文章体现出不同的视角，它们都是我们所处现实的体现。从思想建设方面来说，我也希望自己做的事情之间有一种张力，能够在不同的方向上和不同的维度之间同时展开。我希望自己尽可能理解别人所做事情的积极意义：它们是否提供了新的维度，是否激活了既有的思想秩序。但有一种东西我天生反感，简单地说就是“不由分说”，容不得别人从不同的角度提出问题，将此当做对自己是有敌意的。这种思维方式有一种“密不透风性”，让人感到喘不过气来。

王：是不是可以这样说，我们今天说了这许多，所反对的是那种“不由分说”的苦难，作为话语暴力的那种所谓“苦难”，而不是别的。对苦难的存在进行遮蔽是粉饰太平，对苦难话语的人工繁殖不仅于事无补，还产生那种自我幻觉：自以为已经做了许多，陷人那种 kitsch 般的自我满足当中，其实离具体的现实、具体的问题、具体的目标和解决途径相差十万八千里。当然聊这些和具体的现实也很远。但不管怎么说，至少我们聊得很愉快，不是“苦难”。

注：世纪泰坦尼克教室。网友们对“世纪沙龙”（中社网信息产业有限公司和香港中文大学中国文化研究所主办的思想文化论坛，http://www.cc.org.cn）的昵称。在这里，不论各自的真实身份，版主一律被称为“老师”，网友则被称为“同学”。

（2001 年）

“我选择站立的位置是一个比较大的裂缝”
——《南方周末》记者夏榆访谈

A.在承担和戏谑之间

夏:我们选择“文化和思想批评”这个话题比较冒险,我选择你作访问人物也不太讨好。这是一个明星的时代,一个游戏、谐谑和解构的时代,严肃的东西容易惹人发笑。而你一向是以“严肃”、“深刻”、“承担”著称。所以我们坐在这里,双方都在冒险。

崔:“戏谑”可以看做一个社会宽松的信号,许多戏谑的段子所表现出来的人民群众的智慧,是大部头的著作赶不上的。至少人们一发笑,所谓虔诚的东西就倒塌了。但是笑无论如何是人们正当的权利,是和自身保持距离的需要,也是对付一切腐朽僵化事物的利器。但是假如事情到了这一步:人们用笑声推翻了旧的权威,同时把笑声树立为新的至高无上的权威,只允许笑,不敢不笑,不笑就被认为是傻瓜,就是不识时务,那么新的专制又产生了。在这个意义上,不是一味地去笑,尤其是跟着别人傻笑、哄笑,多少是有点冒险。

夏:我看到有传媒在介绍你的个人履历时说:著名学者、文化和思想批评家、翻译家。媒体在评述你的时候用“犀利”和“尖锐”这样的词语来形容。你给我们描述一下你自己,你真实的状态是什么样的?

崔:我想自己是“敏于思,拙于言”的那种人。在生活中一般我是一个倾听者,并不激烈抗辩。经常有这样的情况,和别人谈话时,我会眼睁睁盯着别人看,脑子却不知道想到什么地方去了。可能头脑在抗辩,嘴上却说不出来,结果就写成了文章。细想起来,好像我有这样的感觉:生活是

一个需要加以保护、呵护的东西，它是一个有机体，一个活物，有一层翳，不能随便破坏这个“翳”，否则会伤害了这个有机体。即使用言辞长驱直入，大加鞭挞，也是不合适的。我尊重和生活的这种距离。

夏：那么思想呢？就你而言思想意味着什么？我们知道有的人不知道思想为何物，而有的人思想的价值大于生活的价值。

崔：至于思想，那是生活赠与我们的一份礼物。思想的活动使得我们拥有双份的生活：你经历了很多，在生活中有各种各样的碰撞、各种甜酸苦辣的体验，当它们降临时，都是不经意的、偶然的；但如果你在把它们在头脑中“回放”一遍，就如同追加了一份，你可以按照自己的理解把它们重新排列组合，求得某种理解，你生存的疆界就扩大了一倍。这个过程也是治疗和恢复自己伤痛的过程，有许多本来是裂缝、皱褶的东西，在你回过头来沉思、反省的时候，就不知不觉抚平了。我没有想到过自己所写的东西是“犀利”的，但也许我选择站立的那个位置是一个比较大的裂缝，一个更多的人都感到的痛点，所以看上去有点尖锐。

B.双刃的言辞之剑

夏：要是说思想家的思想是一把锋刃的话，现在我们就借助这把利刃来切割和剖析一下什么东西。我看到你说“良知战胜黑暗”，请问你说的良知是什么，黑暗是什么？你能具体指出吗？

崔：在说到“良知”的时候让我们谨慎点，这不是一个大声嚷嚷的话题。“良知”是我们身上最微弱的力量，它通常不出声，不大声喧哗，不指手画脚，更不盛气凌人。它像影子一样忠实于我们，保守我们的秘密和隐痛。有时我们感到什么地方不对劲，感到不习惯和不自然，正是良知以一种温和的方式在提醒我们：有什么地方失掉了正当的比例，忽视了应有的分寸。在这个意义上，有人将良知称之为“内在的神告之声”，我们也不知道从哪儿就拥有了这种本能。

“黑暗”的问题有点复杂。我使用这个词更多地涉及我们自身人性的缺陷，盲目，尤其是历史或环境的混乱和不公正对于人们精神上心理上所造成的伤害，即所谓“我们自身的黑暗”。如果我们批评周围不合理的现

象,却对自身的"黑暗"毫无知觉毫无反省,结果还是会通向你所反对的那个东西。比如我们刚才讲的,如果现在存在一种"笑的暴力",不笑则死笑则活,那么在它背后,仍然托着一条浓重的遗留的阴影。我想健康的笑是将自己也包含在内,健康的思想是包含对自身的反省在内。

夏:你的一篇文章的题目是《知识分子和生活》,你认为我们有知识分子吗?知识分子用萨义德给出的定义是:思想独立不屈不移。

崔:为什么我们没有自己的知识分子?那你说我们有自己的工人、农民吗?我明白你的意思,你指的是知识分子要起到某个作用。我相信不同的环境中知识分子的作用不一样。我觉得当前中国的知识分子和西方知识分子不一样在于,中国知识分子要维护和帮助建立社会的一些基本价值,维护人类的一些基本原则,而不是像比如法国知识分子一味地出奇,萨特就是一个语不惊人死不休的人。对中国来说,我们在思想上"拨乱反正"的工作远远没有完成,一些基本的尺度、界限还有待建立;如果社会有走向无序和解体的倾向,那么知识分子的工作就在于帮助建立秩序和整合。所谓知识分子的"独立",不应该理解为个人的某种突出作用,在中国尤其是推动整个社会走向进步和文明。

夏:我有一个发现,就是中国很多年轻的有创造力的作家都不愿意承认自己是知识分子。好像"知识分子"是一个令人羞辱的身份。余华就说:不喜欢中国的知识分子。

崔:你认为中国现在"有很多年轻的有创造力的作家"么?我不这样认为。我认识一个优秀的小说编辑,他不喜欢余杰的原因在于,许多年轻人本来应该是他的服务对象,是他编辑的那些小说的"理想读者",但不知怎么就成了余杰的读者。你看,许多人的小说写不过余杰的文章,这里有一些需要细想的东西,不能简单地埋怨读者。我不知道余华说那句话的具体语境是什么,但是反过来任何人都可以说"不喜欢中国的小说家"。如果现在知识分子的确是个"令人羞辱的身份",那么我要说,我就是一名中国知识分子,本来我以为只等自己死了以后才可以这样说。

C.文学及个人经验

夏:文学在你的经验里是什么?为什么在公众那里文学越来越不重

要了？你觉得哪儿出了问题呢？

崔：举一个例子来回答你的问题。不久前看电视，看到介绍一位北大生物学教授（对不起，记不得他的名字了），他是我国研究大熊猫以及白叶猴的专家，他说自己研究的动物都是"黑白的"，他克服重重困难建立野生动物保护地的工作令人钦佩。他解释自己为什么会走上了这条道路，是因为看了杰克·伦敦的小说，看了《野性的呼唤》。时隔几十年，他居然十分动情地对着摄影机复述《野性的呼唤》中的情节。我想这就是小说在不写小说的人们当中取得的最大成功。

夏：你是想说，文学不仅仅是语词的迷宫，不仅仅是写作者自恋或自虐的宣泄。

崔：文学是我们行动和生活意义的一个源泉。当然，对于从事文学的人来说，文学还有别的意义或者根本没有什么意义，但我想说的是，搞文学的人，不要把对文学对他本人的意义，看做文学所拥有的意义的全部。换句话来说，文学不是建立在其他的文学作品和其他的文学作者的基础之上，小说不是写给其他也写小说的人看的。小说要返回到不写小说的人们之中，返回到他们的生活和他们的阅读。对于我本人来说，文学几乎给了我一切，正是文学教会了我关注自己以外的人们和事情，教会我用惊讶的眼光看这个世界，让我知道不同的世纪、时代、民族他们（它们）的宽容和信念。

D.东欧文学、哈维尔与我们共同的底线

夏：关于东欧文学其实我们有很多话要说。在东欧的捷克，我们知道有卡夫卡，有昆德拉，现在又有哈维尔。卡夫卡在中国的作家中处于文学的正席，昆德拉是毁誉参半，哈维尔则干脆处于隐匿的位置，只在文学和思想的沙龙里出现。

崔：卡夫卡当然很精彩。他的"我不是你们想像的那个我"的决然态度，对于正在面临某种"不可阻挡"的大潮裹挟的个人来说，永远具有支持意义。昆德拉的拒绝签名也是如此。哈维尔的情况不一样。我借用一个古典的区分来指出他们的区别，那就是"被诗人歌颂的英雄"和"歌颂英雄的诗人"。这两种人分别处于行动的世界和言辞的世界。当哈维尔是一

个荒诞派剧作家时,他和卡夫卡一样属于后者,是一个诗人;而当他签名、呼吁、受难时,他是一个在现实生活中采取行动的人,他是英雄。他所写下的那些文字,是需要自己的行动在后面作为支持和担保的,比如拒绝谎言、"生活在真实中",比如倡导社会良知、呼吁从良心出发的政治,不仅是这么说,而且需要这么去做。这样的行动能力对我们当中的许多人来说,是非常陌生的。人们把大量的聪明才智、时间精力都花在"能指"的无限滑动上面。但愿不要看到那么一天,我们身边许多同胞淹死在自己的唾沫之中。

夏:就文学的品质而言,卡夫卡是令我们尊敬的;昆德拉给我们丰富繁杂的感觉;哈维尔则让我们内心亲近,他的文学、他的思想和他的行动结合起来就使他成为一个具有力量的人。

崔:说得好!与我们内心相接近,是与我们内在的责任感相接近,正是这种责任感使人们获得力量。一个人不管是什么职业,什么身份,他在内心深处总是对某些事情抱有不同程度的责任感。在这种责任感中,他感觉自己像一个人而不是小丑。哈维尔说过,一个人的秘密是他责任感的秘密。

夏:我觉得引进和翻译哈维尔是你对中国知识界的贡献。作为捷克作家的哈维尔和作为总统的哈维尔为我们提供了一个新的向度。关于哈维尔,你还能告诉我们什么?

崔:哈维尔是一个有信念的人,他相信头顶上有一个更大的秩序,用中国的话来说,就是"天道"。人们在这个世界上所做的事情,都在看不见的天上某处永远地被记录下来,永远地给予评价,每一件事情都不会被遗漏,没有东西被遗忘,每一个人都要平等地接受天道的审判。因此,对于那些蒙受羞辱和失败的人们来说,他们并不是孤独的——"尘世岁月并不能抹去人间的失败招致的尖锐痛苦;并非我们自己才意识到这些失败";另一方面,对于那些为恶的人来说,他所做的一切都有着抹不去的记载,他要是认为"死后哪怕洪水滔天"那就大错特错了。在浩浩荡荡的天道面前,个人都是渺小的、脆弱的。在这个意义上,每一个人都要为自己手上正在做的事情负完全责任。而另外一些人,那些手中掌握更大权力的人,他们则要为民族的命运和明天担负更大的责任。

夏:哈维尔即将卸任,结束他的政治生涯。我最近看了你译的哈维尔在美国大学的演讲《向政治告别》,看到他说:我们的世界、人性和我们的

文明正处于有史以来最重要的转折点上。我们比先前更有机会去理解我们的处境和我们前方的困惑，并且朝向理性、和平和公正而不是导向我们的毁灭。我觉得这样的声音应该让更多的人听到。

崔：我最近正在读波兰知识分子米奇尼克的著作，这个人被称为“波兰的甘地”、“波兰的路德”。他前前后后反复说的一句话是：“我们只有一个波兰。”他强调不管什么时候，波兰社会的各种力量不要互相为敌，波兰是所有波兰人的波兰，不要把其中的一部分人划分和隔离出去。那么，我想说的也是——“我们只有一个中国”，在这片大地上所有的人都可以在不违反法律的情况下按照自己的意愿生活，所有人的命运都是紧密联系在一起的。伤害其中一部分人，哪怕只是为数不多的一小部分，就是伤害这个民族的手指或者脚趾，就会波及整个民族有机的整体生活。

夏：你的译著《布拉格精神》也是能够给我们精神养分的一部书。以前我们只知道东欧的捷克有米兰·昆德拉，现在我们除了知道哈维尔，还知道克里玛，作为有良知和道义感的作家，他们更应该成为我们精神的财富。

崔：据我所知，国内要出版的捷克另外一位小说家赫拉伯尔的一系列作品，先是他的一部《我给国王当侍者》。捷克人对这个赫拉伯尔推崇不已，超过昆德拉。这个人更多地继承了布拉格精神中哈谢克的传统而不是卡夫卡。《世界文学》上发表过他的一个中篇译本《过于喧嚣的孤寂》。今年赢得诺贝尔文学奖的是一位匈牙利作家凯尔泰斯，国内也有人积极准备出版他的著作。他的授奖词中有一句令人印象深刻，说他不仅描写了暴行的残忍，同时还有“暴行被实施时的轻率”。如果是这样，这个作家很有穿透力。许多人类的暴力并非是以可怕的面貌出现，它更多就是轻率的、轻浮的行为，结果对他人、社会、历史造成了难以弥补的伤害。

E.幸福是一道宽广的风景

夏：除了哈维尔，你还研究波伏娃，伍尔芙，这些女人是20世纪最杰出的女人。你个人的思想品质和锋芒深受她们的影响吗？

崔：伍尔芙是我心仪的作家，我曾经大段背诵过她写下的段落。那些长长的变化起伏的句子，用她自己形容别人的话来说，能够“悬浮起最脆

弱的微粒，包容起最模糊不定的形体”。在复杂周折的句式背后，是她率直的头脑，率直的性情，率直的目光。对于波伏娃我有很大的保留。她写作方面的抱负当然是令人赞叹的，但是她在各方面太模仿萨特了，简直就像一个女萨特。女性并不是要模仿男性才找到自己位置的。我记得第一次读《第二性》那种失望的感觉，我觉得她在东拼西凑。

夏：你有一篇《为阿伦特一辩》的文章广受瞩目。阿伦特是德国哲学家海德格尔的情侣，海德格尔因为在二战中为纳粹效力受到知识界的道德指控，你要为阿伦特辩护什么呢？

崔：阿伦特和海德格尔好的时候才 18 岁。4 年之后，海德格尔打发她离去。我喜欢阿伦特的宽广无私：在离开男人之后，她不会细数自己在哪儿受了损失，列出自己的伤痛，把它们当做自我炫耀的东西，要不就是变得愤世嫉俗。她把损失限制在不失去自己的尊严和完整性的界限之内。我也喜欢她能够面对自己忠直无欺：尽管海德格尔做了那样不光彩的事情，她承认是海德格尔最早开启了她的灵性，赋予了她看待世界宽广的眼光。她身上有一种今天非常难得的忠诚的品格，同时具有一种无可遏制的生长性：在离开海德格尔之后，她自己走了漫长、艰辛的道路，她把生活中消极负面的东西经过提炼，转变为积极正面的东西，转变为了对世界的爱和积极参与。中文版译作《人的条件》的那本书，她本来给它起的名字叫做“热爱世界”，它的德文版就叫做《积极生活》。

夏：你对生活的愿望是什么呢？说说你的幸福的标准和尺度。

崔：我喜欢一个流传久远的表达，即古希腊雅典的政治家梭伦所说的，幸福是“中等的外部供应、做着高尚的事情和过着节俭的生活”。这是从正面来说的。从“负面”来说，幸福就是能够抵御不幸，就是能够从不幸的打击中恢复过来，从挫折和失败中重新站起来。没有人可以说，他这一辈子不会遇到坎坷，不同的在于有人能够恢复和再生，有人则一蹶不振，从怨天尤人到自暴自弃。人若要拥有承受能力，能够从伤痛中恢复过来，对于个人来说，则要求他生活面不要太窄，生活中有多个支点才能把他这个人支撑起来；同时需要一个更加文明、宽容的社会环境，需要人们之间不是冷漠面是相互信任和团结互助。

（2003 年）

代　跋
——答家琪

崔卫平

家琪先生涉及的问题，大都是我自己没有想到过的。我曾经说自己是一个“事务主义者”，见事情做事情，该做什么就去做什么；其中不排除一个深层的因素是不习惯回顾自己走过来的道路，那是一些踉踉跄跄的、捉襟见肘的记忆。

家琪用“欲望”和“欲望的转移”来描述我的工作动机和不断移动的工作兴趣。说得再彻底一些，就是“欲望”和“欲望的分裂”。应该说，这不仅是我个人的情况，而是我们时代的处境。我们很难拼起一个完整的世界图景，我们种种腹背受敌的境遇、外部世界和内在世界的双重建设，使得我们不可能用某一种既定的思想模式来解决问题，那些问题本身也是这么地互相缠绕、互相冲突。当然，这也有积极的一面。随着我们身边的景色在不断地移动，我们的双脚也在不停歇地走动，不断地调整自己的心态和视角。曾经和朋友说过这样一句话：我们当然关心规范建设，但是历史给我们规定的角色，不仅是制定规则的人或裁判员，同时而且更主要的，我们直接是“场上的运动员”。

当然不会甘心这种分裂，尤其不甘心在这种分裂中失去力量。所做的另外一部分事情，就是想要弥补这种种分裂和分裂所带来的痛苦。比如关于文学、诗歌的写作，关于塔尔柯夫斯基的文章。老实说，我们不缺少思想，不缺少找出和击中要害的能力，我们缺少的是对于世界的感情，缺少对于这个世界和他人的“有情有义”。如果说，有东西能够从头到脚把我们粉碎，那么不是别的，正是那种对于世界的铁石心肠。在这个意义上，我很看中家琪先生指出的“情感的因素”，一种对于“对世界、社会、他人的爱”；我只是受之有愧。

如果有一天，我对这个世界没有了感情，那就意味着我已经死了。回首那些精神苍白的日子，细细想来，其实是情感干涸的时期。与情感干涸并存的，是对这个世界再也没有想像力；不能通过想像力，将大千世界的不同存在联系起来，找出它们的内在联系，获得一份相对来说完整的、覆盖性的对于世界的心情。在这种心情中，我们精神上的裂痛，部分地得到弥补和偿还。

一个没有想像力的世界，就像没有水的天空，是难以忍受的。在这个意义上，我关心某个人的思想、精神结构，也是为了寻求某种想像力，是想探究别人如何在整体上把握这个世界的。同时又偏偏看重那些既有自己完整地对待世界的立场，又能够灵巧地变动自己框架的人，用哈维尔的话来说，即能够"和生活隐藏的层面对话"，把仍然处于生活的蛰伏状态中的东西，带到言说的阳光底下，获得一种结构性的存在。不在结构中进行把握，便不能处理我们如此变动的经验，不能解决我们"精神分裂"的问题。寻找"结构"的过程，也是寻求对这个世界"介入"的过程。

面对结构和变动经验之间的张力，是一个富有挑战性的难题，我愿意始终接受这样的挑战。

2003年5月8日于北京小西天寓所